



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
FEDERICO II



DOTTORATO IN SCIENZE STORICHE, ARCHEOLOGICHE E STORICO-ARTISTICHE

Coordinatore prof. Francesco Caglioti

XXIX ciclo

Dottoranda: Laura Giuliano

Tutor: prof.ssa Rosanna De Gennaro; cotutor: prof. Francesco Caglioti

Tesi di dottorato:

De' pittori, scultori, architetti, minatori et ricamatori napolitani e regnicoli.

Le Vite d'artisti di Camillo Tutini (ms. del 1664 circa)

2017

A Paola Barocchi

Un primo doveroso ringraziamento va alla prof.ssa Rosanna De Gennaro, mia tutor, soprattutto per il supporto e per la pazienza con cui ha atteso i lunghi tempi di maturazione del presente lavoro. Ringrazio, inoltre, il prof. Francesco Caglioti per avermi consigliato di estendere il campo d'indagine e offerto la possibilità di proseguire le ricerche presso la Biblioteca Apostolica Vaticana; in tal senso, preziosi si sono rivelati i suggerimenti del prof. Tomaso Montanari, che ringrazio sentitamente. Sono grata, ancora, al prof. Francesco Aceto per gli spunti, il sostegno costante e l'interesse mostrato nei riguardi della mia ricerca.

Numerose e interessanti sollecitazioni mi sono giunte dalle professoresse Barbara Agosti e Sonia Maffei, verso le quali sono riconoscente: farò tesoro delle loro osservazioni per future occasioni di studio.

A Firenze, al Kunsthistorisches Institut in Florenz nella persona del prof. Gerhard Wolf va la mia profonda gratitudine per avermi concesso la possibilità di immergermi nella Storia dell'arte (non solo su Tutini) alimentando la mia passione e le mie aspirazioni. Fuori dall'ambito accademico, ringrazio Samuel per aver addolcito i difficili soggiorni napoletani, preservando la purezza infantile della mia curiosità.

Infine, un grazie sentito a Sergio, ai nostri anni, alle nostre lotte, alla sete di sapere, alla semplicità, ai piccoli traguardi che abbiamo raggiunto e che ancora ci attendono.

INDICE

Introduzione	1
I. Sulla 'questione meridionale' e prima delle <i>Vite</i> di Bernardo De Dominici (1742-1744)	7
II. Precisazioni e aggiunte alla biografia dell'«eruditissimo» Camillo Tutini (1594-1666)	19
1. Gli anni napoletani: 1594-1648	20
2. Tutini a Roma: esilio o nuova dimora? (1648-1666)	38
III. Un «infaticabile ricercatore»: Tutini nei panni del filologo	54
1. Tra filologia e opera d'arte	55
2. Su otto disegni del Fondo Brancacciano	61
IV. Equivoci, omissioni, recuperi: la fortuna critica del <i>De' pittori</i>	82
1. L'eredità dei manoscritti di Tutini nelle <i>Vite</i> di Bernardo De Dominici	84
2. Per una riabilitazione del manoscritto di Tutini: fortuna del <i>De' pittori</i> fra Otto e Novecento	95
V. Le <i>Vite</i> d'artisti di Camillo Tutini	100
1. Alle origini dell'opera. Ragioni, contesti, personaggi	101
2. Sulla scrivania di Camillo: le fonti del <i>De' pittori</i>	116
3. «L'autorità del falsario»	137

VI. Camillo Tutini o Bartolomeo Chioccarello?	148
1. Precisazioni su alcuni manoscritti del Fondo Brancacciano.	
Rapporti di erudizione e questioni di autografia	149
2. Interessi storico-artistici coincidenti: l' <i>Antistitum Præclarissimæ Neapolitanæ Ecclesiæ Catalogus</i> (1643) di Bartolomeo Chioccarello e il <i>De' pittori</i> (1664-1665) di Camillo Tutini	166
Appendici	178
Appendice I. Documenti	178
Appendice II. I tre esemplari del <i>De' pittori</i>	180
Bibliografia	236

INTRODUZIONE

Sarebbe anche opportuno fare uno spoglio accurato delle guide e delle descrizioni della città di Napoli dal secolo decimosesto alla prima metà del secolo decimottavo, ricavandone le notizie di artisti e di attribuzioni d'arte. E, finalmente, occorrerebbe stampare o ristampare le scritture che abbiamo enumerate in quest'articolo; ossia, - giacché il manoscritto del Curia e il libro del Buongiovanni sembrano perduti, - la lettera del Summonte, che non è facile aver sott'occhio per la grande rarità delle pubblicazioni del Cicogna e del Minieri-Riccio; l'inedito *Discorso* del Tutini; i brani del De' Pietri; e le notizie originali tenute nell'*Abecedario pittorico* del 1733.¹

Dall'auspicio espresso da Benedetto Croce e dalla consapevolezza di quanto ancora sia lungo il cammino verso una rivalutazione complessiva e più specifica sia della letteratura artistica sia della storia dell'arte meridionali prende le mosse la presente ricerca. Acclarata la rilevanza della *Napoli sacra* di Cesare d'Engenio (1623 e 1624), come testo fondativo della periegetica partenopea, e delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* di Bernardo De Dominici (1742), quale risposta diretta e compiuta al toscanocentrismo vasariano, si è ritenuto necessario sottolineare la presenza, tra questi due poli della storiografia artistica napoletana, di altre fonti, manoscritte o a stampa, che attendono di essere esaminate e messe in luce non tanto per la portata letteraria quanto piuttosto per i tasselli che aggiungono all'attuale stato degli studi. È il caso del troppo trascurato e sottovalutato manoscritto *De' pittori scultori architetti minatori et ricamatori napolitani e regnicoli* redatto da Camillo Tutini negli anni sessanta del Seicento, inserito nella *Porta di San Giovanni Laterano*, e oggetto della presente ricerca.

Si è tentato, in primo luogo, di inquadrare la 'questione meridionale' che va via via affinandosi nel solco degli studi di Giovanni Previtali, evidenziando come le *Vite*

¹ B. CROCE, *Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, in «Napoli Nobilissima», VII (1898), p. 18.

dedominicane siano l'esito di un acceso dibattito regionalistico sin dall'inizio del Seicento e di un'esigenza di raccogliere le memorie degli artefici locali nutrita nell'ambiente culturale partenopeo; ne sono testimonianza i tentativi del calabrese Giovan Battista Bongiovanni e del canonico Antonio Matina purtroppo naufragati o andati perduti, ma soprattutto il *De' pittori*, che si afferma come unica attestazione sopravvissuta del panorama intellettuale del XVII secolo.

Da un lato, la ricostruzione della biografia di Camillo Tutini, a partire dalla monografia pubblicata da Ernesto Maria Martini nel 1929, ha consentito di smarcare l'erudito da un'ottica meramente napoletana legata a un indiretto coinvolgimento dello stesso Tutini nei moti antispagnoli del 1647, e di inserirlo in un contesto di più ampio respiro, quale quello della Roma barberiniana; dall'altro lato, le vicende biografiche si sono rivelate propedeutiche alla comprensione del *De' pittori*.

Le ricerche condotte hanno interessato un gruppo cospicuo di manoscritti conservati presso il Fondo Brancacciano della Biblioteca Nazionale di Napoli, inventariati sotto il nome di Camillo, con particolare attenzione ai documenti di carattere storico-artistico, nei quali è stato possibile rintracciare informazioni, pur stringate, che hanno contribuito a mettere in evidenza alcuni aspetti della personalità di Tutini. Un'analisi di questo tipo ha però presentato sin da subito i suoi limiti: la mole di materiale da scandagliare era inversamente proporzionale ai tempi imposti dalla ricerca, soprattutto se si considera che si tratta di miscellanee nelle quali sono raccolti fogli diversi per natura e dimensioni, spesso nemmeno autografi dell'erudito. Fra questi, è stato esaminato un codice intitolato *Osservazioni fatte in alcune chiese di Roma* (BNN, ms. Branc. II.F.10), autografo di Tutini, che restituisce un'immagine dell'autore impegnato a effettuare sopralluoghi presso le fabbriche religiose romane e ad annotare quanto ritenuto, a suo gusto, più meritevole.

Inoltre, la ricerca è proseguita presso la Biblioteca Apostolica Vaticana al fine di chiarire la posizione assunta da Tutini nel corso del suo soggiorno capitolino, facendo leva sul rapporto da lui intrattenuto a Roma con il cardinale Francesco Maria Brancaccio, suo protettore, testimoniato dai testi a stampa di Camillo. Anche in

quest'occasione si è rivelato complesso assestare un profilo biografico dell'erudito, ma l'unico documento rintracciato ha consentito quantomeno di inquadrare la figura di Tutini in un contesto ben preciso: il sodalizio eugubino dell'Accademia degli Ansiosi, del quale erano membri anche Ferdinando Ughelli e Michele Giustiniani, suoi antichi amici.

Un altro interrogativo al quale si è tentato di rispondere è il tipo di approccio all'opera d'arte adottato da Camillo, a proposito del quale è stato utile uno scandaglio del carteggio tutiniano per notare l'attenzione filologica dell'erudito, il quale richiede riproduzioni di manufatti ben precisi da porre a corredo dei suoi scritti – come un dipinto di San Bruno che dice rinvenuto di recente presso la certosa calabrese di Serra San Bruno, o le illustrazioni dei sette ufficiali del Regno presenti nello *Zodiaco* di Francesco Orilia (1630) – puntualizzando, inoltre, al suo interlocutore di conservarsi il più possibile fedele all'originale. Ma il caso più esemplificativo è rappresentato dalle otto illustrazioni assemblate in un codice brancacciano rappresentanti cinque membri della famiglia Schinosi in atto di ricevere un incarico da un sovrano sul trono del Regno di Napoli fra Quattro e Cinquecento. Dal momento che la grafia delle didascalie a corredo è simile a quella di Tutini, si è proposto di collegare i disegni con la produzione letteraria tutiniana di genere genealogico, sia edita sia rimasta manoscritta, fra cui compare anche una sequela di stemmi abbozzati; su questa linea si è infine avanzata l'ipotesi che Camillo possa esserne l'autore, considerati sia il legame con l'aristocrazia calabrese, alla quale gli Schinosi appartenevano, sia l'interesse manifestato dall'erudito per questa famiglia, annoverata in suo scritto genealogico. Attraverso un confronto con il ciclo pittorico realizzato dal contemporaneo Belisario Corenzio in Palazzo Reale, si è supposto che quest'ultimo abbia potuto costituire il modello figurativo adottato da Tutini, benché tale congettura non abbia trovato alcun riscontro effettivo.

Con riferimento precipuo alla sequela di medaglioni biografici *De' pittori scultori architetti minatori et ricamatori napolitani e regnicoli*, oggetto della ricerca che si sta presentando, si è ritenuto opportuno ripercorrere la fortuna critica del manoscritto,

focalizzando il discorso prima sul suo apporto alla redazione delle *Vite* del De Dominici, che, pur rigettando lo scritto in quanto opera di un erudito e non di un artista, il solo, a suo dire, autorizzato a trattare in materia d'arte, non indugia a consultare con profitto le biografie *De' pittori* ricavandone informazioni utili alla sua impresa. Dopo la parentesi dedominiciana, il manoscritto cade in oblio fino alla riscoperta da parte di Benedetto Croce, sul calare del XIX secolo, di due esemplari conservati nel già menzionato Fondo Brancacciano: l'uno una bozza preparatoria, l'altro una redazione apparentemente prossima alle stampe.

In linea con gli studi crociani, Giuseppe Ceci rintraccia un'ulteriore stesura provvisoria del *De' pittori* in un altro codice brancacciano, ma si tratta di una parte incompleta, alla quale è stato possibile aggiungere il gruppo di carte mancanti attraverso il vaglio delle miscellanee del medesimo fondo. Ciò ha permesso, innanzitutto, di restituire un'edizione critica di tutti e tre i manoscritti, che sono stati anche collazionati per delineare il percorso seguito da Tutini nell'elaborazione dell'opera (*Appendice II*); inoltre, si è rettificata una svista in cui sono incorsi gli studiosi appena richiamati: la nota sui pittori meridionali, infatti, non è parte dell'*Anatomico Discorso* ma della *Porta di San Giovanni Laterano*, opera di pura filopatria. Chiarito questo punto, urgeva far luce sulle premesse dalle quali ha avuto origine il testo in esame e, in tale circostanza, si è avuto modo di rintracciare una missiva priva di data e di intestazione dalla quale si evince che lo scritto non è nato da una volontà specifica di Tutini, come si è sempre ritenuto, ma è stato commissionato da ignoti prelati napoletani per rivendicare la supremazia partenopea in diversi ambiti del sapere, dalla teologia alla musica.

Un'attenzione particolare è stata riservata alla sequela, in ordine cronologico, di medaglioni biografici degli artisti meridionali secondo un criterio cronologico, che da una premessa sull'età antica si estende a tempi vicini a Camillo, per i quali risultano particolarmente significative le pur sbrigative citazioni dei pittori naturalisti, ma soprattutto dei miniaturisti e dei ricamatori, che per certi aspetti costituiscono i punti di forza dell'intera opera.

Si è cercato, inoltre, di individuare le fonti dell'erudito attraverso un incrocio dei testi presi in considerazione, reso in *Appendice*, soprattutto nel tentativo di aggiungere all'ormai noto rapporto con la *Napoli sacra* di d'Engenio uno sguardo più largo che, oltre all'*Historia della città e Regno di Napoli* di Summonte e alla *Historia napoletana* dell'Ozioso Francesco de' Pietri, si estende all'ambiente culturale toско-romano: un foglio rintracciato durante le indagini in una miscellanea brancacciana raccoglie appunti di Tutini cavati dalle *Vite* di Vasari, in edizione Giuntina, a testimonianza di una prima ricezione delle biografie dell'aretino in ambito partenopeo.

Ponendo l'accento sul rapporto fra i due testi, è emerso che la polemica di Camillo in difesa dell'orgoglio napoletano non è diretta a Vasari ma a Giovanni Baglione, accusato di sottrarre agli artisti locali i loro natali meridionali per assicurarsi delle glorie da annoverare nelle sue *Vite*.

Alla luce di tali considerazioni, era urgente valutare il reale apporto del manoscritto *De' pittori*, affrancandolo dal carattere meramente compilativo che gli è stato imputato: si consideri, ad esempio, la descrizione del *Polittico* di Colantonio al tempo in San Lorenzo Maggiore, che ha consentito a Ferdinando Bologna di ricostruirne il complesso figurativo dell'opera, o la citazione dei nomi dei pittori naturalisti, importante per una prima conoscenza di Luca Forte e di Giuseppe Recco; ma soprattutto si è messo in rilievo l'aspetto più originale e indicativo della personalità di Tutini, ossia la presentazione in veste napoletana di artisti che notoriamente non lo erano, quali Girolamo da Cotignola o Paolo Scafuro, nato da una storpiatura del fiammingo Paul Schephers.

Infine, dal catalogo di manoscritti assegnati a Camillo ne sono stati espunti due di natura storico-artistica da restituire, invece, a Bartolomeo Chioccarello; una confusione che può essere stata causata da una vicinanza di interessi e di spessore culturale di ambedue gli storici.

Restano irrisolti alcuni interrogativi, soprattutto in relazione al soggiorno romano di Tutini, che non è stato possibile sciogliere nell'economia dei tempi della ricerca. Ci si chiede, ad esempio, in quali termini si possa parlare di un legame con il cardinale

Francesco Barberini; o se l'erudito sia stato coinvolto nell'*entourage* intellettuale formatosi intorno alla figura di Francesco Maria Brancaccio; o ancora, se sia possibile identificare i committenti del *De' pittori* e ulteriori strumenti adoperati da Camillo per la stesura del manoscritto.

I.
SULLA 'QUESTIONE MERIDIONALE' E PRIMA
DELLE VITE DI BERNARDO DE DOMINICI (1742–1744)

E nel vero di continuo certi ingegni in certe provincie sono a certe cose atti ch'altri non possono essere, né per fatiche che eglino durino arrivano però mai al segno di grandissima eccellenza. Ma quando noi veggiamo in qualche provincia nascere un frutto che usato non sia a nascerci, ce ne maravigliamo, tanto più uno ingegno buono possiamo rallegrarci quando lo troviamo in un paese dove non nascano uomini di simile professione.¹

In questi termini Giorgio Vasari introduceva la biografia torrentiniana del calabrese Marco Cardisco, unico pittore meridionale titolare di una Vita a sé,² considerato dall'aretino una personalità rara in un ambiente culturale, quale quello regnicolo, così arido e privo di stimolanti antagonismi.

A Napoli Vasari soggiorna tra la fine del 1544 e l'estate del 1545; qui, nella città partenopea lavora su commissione della congregazione olivetana realizzando per il complesso di Monteoliveto la *Presentazione al tempio* destinata all'altare maggiore della chiesa e gli affreschi della volta del refettorio,³ mentre su commissione del cardinale Seripando esegue un *Crocifisso* per San Giovanni a Carbonara, e, ancora, ottiene

¹ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti scultori, pittori e architettori*, Firenze, Lorenzo Torrentino [1550] e Giunti [1568], edizione a cura di R. BETTARINI e P. BAROCCHI, *Le Vite de' più eccellenti scultori, pittori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze, S.P.E.S. (già Sansoni), 1966-1987, IV, p. 525.

² Fra gli scultori meridionali, a Girolamo Santacroce fu riservata una biografia autonoma nella Torrentiniana e, in seguito, nell'edizione Giuntina Vasari avrebbe inserito l'artista in una Vita 'collettiva' insieme ad Alfonso Lombardi, Dosso Dossi e Michelangelo da Siena (G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 407-424).

³ Per la produzione pittorica di Vasari durante il soggiorno napoletano, si rimanda in particolare a P. LEONE DE CASTRIS, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, in «Bollettino d'arte», 66 (1981), pp. 59-88; I. MAIETTA, *Vasari a Napoli: i dipinti della sacrestia di San Giovanni a Carbonara. Il restauro, gli studi, le indagini*, Pozzuoli, Paparo, 2010. Sul rapporto di Vasari con l'ambiente culturale e artistico meridionale, si veda anche R. NALDI (a cura di), *Marco Cardisco, Giorgio Vasari: pittura, umanesimo religioso, immagini di culto*, Napoli, Arte'm, 2009, in particolare ID., *Il 'Crocifisso' per Girolamo Seripando e il suo contesto*, pp. 106-135.

l'allogazione delle ante dell'organo del Duomo, raffiguranti l'*Adorazione dei pastori* e *I sette santi patroni di Napoli*. Nel 1550, a distanza di qualche anno dal suo allontanamento da Napoli, Vasari affida allo stampatore ducale Lorenzo Torrentino la prima edizione delle *Vite*, e, nonostante fosse ancora vivo il ricordo di quanto osservato in area partenopea, non esita a mostrare una scarsa attenzione alla cultura artistica locale a fronte della sua predilezione per quella di derivazione toско-romana. Né muta rotta nella Giuntina, dove continuano ad avere un peso minore gli artisti meridionali, ai quali l'aretino accordava un'arretratezza figurativa tale da presentare sé stesso in veste di innovatore e riformatore del panorama artistico locale:⁴

Ma è gran cosa che, dopo Giotto, non era stato insino allora in sì nobile e gran città maestri che in pittura avessino fatto alcuna cosa d'importanza, se ben vi era stato condotto alcuna cosa di fuori di mano del Perugino e di Raffaello; per lo che m'ingegnai fare di maniera, per quanto si estendeva il mio poco sapere, che si avessero a svegliare gl'ingegni di quel paese a cose grandi e onorevoli operare.⁵

Già nota agli studi, l'autocelebrazione consegnata da Vasari alle pagine della sua biografia sottintende, nel contempo, una posizione quasi snobistica dettata apparentemente da un disappunto personale, se si considera l'esiguità di informazioni nelle *Vite* riguardanti artisti attivi o nati nel Mezzogiorno, da Girolamo Santacroce a Giovanni da Nola, dal Cardisco a Leonardo Castellano.⁶ D'altra parte, nei punti in cui sono citate opere ubicate in Napoli, si tratta perlopiù di lavori di area toско-romana oppure conservati negli spazi sacri che fanno da sfondo all'attività pittorica di Vasari: in Monteoliveto, ad esempio, ha modo di osservare le cappelle Ligorio e Del Pezzo,

⁴ A. ZEZZA, *Per Vasari e Napoli*, in B. AGOSTI, S. GINZBURG e A. NOVA (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550. Atti del convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 147-165.

⁵ G. VASARI, *Le vite*, cit., VI, p. 385.

⁶ Le uniche modifiche e aggiunte 'meridionali' nella Giuntina riguardano: la Vita di Girolamo Santacroce che, come si è detto, è accorpata a quella di Alfonso Lombardi, Michelangelo da Siena e Dosso Dossi; cui si aggiungono l'assegnazione della testa Carafa a Donatello e qualche cenno alle opere napoletane del Montorsoli, Andrea Ferrucci, Giulio Mazzoni, Leonardo da Pistoia, Marco Pino da Siena.

nelle quali erano intervenuti Giovanni da Nola e Girolamo Santacroce; mentre nella chiesa di Sant'Agostino alla Zecca ammira la *Disputa di Sant'Agostino con gli eretici* di Marco Cardisco.⁷

Altrove, la critica dell'aretino si estende dalla realtà artistica meridionale a quella sociale, come si intravede nella Vita di Polidoro da Caravaggio, allorché reputa la committenza locale incapace di ammirare «chi facesse con le mani le figure dipinte parer vive»;⁸ ma è un pubblico – e questo è ancor più emblematico – specificamente napoletano, inferiore a quello messinese, capace di «più pietà e più onore».⁹

A tal riguardo, in un saggio comparso nel 1975 su *Prospettiva*,¹⁰ Giovanni Previtali, interrogandosi su quella che egli definiva una 'questione meridionale' ad ampio raggio (sociale, economico, politico, oltre che culturale), denunciava il contemporaneo sbilanciamento d'interesse per l'arte centro-settentrionale della Penisola a scapito di quella del Mezzogiorno, affermando, in un contributo dell'anno successivo,¹¹ che «è difficile negare che il giudizio del Vasari sull'arte meridionale stia all'origine di quel

⁷ B. AGOSTI, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle Vite*, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 63-67. Per la tavola di Marco Cardisco in Sant'Agostino alla Zecca, si veda A. ZEZZA, *Documenti per la "Cona magna" di Sant'Agostino alla Zecca (Girolamo Santacroce, Polidoro da Caravaggio, Bartolomeo Guelfo, Marco Cardisco)*, in «Prospettiva», 75-76 (1994), pp. 136-152.

⁸ G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 467: «Avvenne che stando egli [Polidoro] in Napoli, e veggendo poco stimata la sua virtù, deliberò partire da coloro che più conto tenevano d'un cavallo che saltasse che di chi facesse con le mani le figure dipinte parer vive. Per il che montato su le galèe si trasferì a Messina, e quivi trovato più pietà e più onore, si diede ad operare». Altrove, Vasari si sarebbe rammaricato per la scelta di Cola dell'Amatrice di rimanere in terra regnicola: «Costui non avrebbe fatto se non ragionevolmente, se egli avesse la sua arte esercitato in luoghi dove la concorrenza e l'emulazione l'avesse fatto attendere con più studio alla pittura et esercitare il bello ingegno di cui si vide che era stato dalla natura dotato» (Ivi, IV, p. 428).

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ G. PREVITALI, *Teodoro d'Errico e la 'Questione meridionale'*, in «Prospettiva», 3 (1975), pp. 17-34. In particolare, Previtali sosteneva che «Un oblio quasi totale su di un intero secolo di pittura 'rinascimentale' in sette delle diciotto regioni d'Italia non può essere infatti spiegato come una semplice contingenza dell'andamento degli studi, e c'è invece da chiedersi se non ci si trovi di fronte ad ulteriore ed inatteso aspetto di quella che gli storici politici e gli economisti sono soliti chiamare la 'questione meridionale' [...] Ci basti osservare che la 'questione meridionale' ha finito col determinare, anche a livello della critica delle arti figurative, una serie di atteggiamenti mentali, di remore psicologiche, di pregiudizi, che è ben difficile spiegare rimanendo rigorosamente confinati nei limiti della 'disciplina'» (Ivi, p. 19).

¹¹ G. PREVITALI, *Il Vasari e l'Italia meridionale*, in Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (a cura di), *Il Vasari, storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974*, Firenze, Grafistampa, 1976, pp. 691-699.

processo di obliterazione per cui ancor oggi le “scuole provinciali di Napoli e di Messina” sono ufficialmente considerate di “scarso rilievo” e “prive di identità artistica”»;¹² un verdetto che, ancora secondo Previtali, aveva le sue radici nella realizzazione che «in Italia meridionale [Vasari] si trovò di fronte un’arte che, già nello stile cautamente classicistico gli ricordava le proprie sfortunate esperienze nell’Italia del Nord».¹³

In tempi più recenti, l’addebito all’aretino è andato via via attenuandosi in favore di un riesame delle *Vite* teso a contestualizzarne e a valutarne l’apporto senza la pretesa di noi contemporanei di chiedere a Vasari più di quanto non potesse dirci, dati gli strumenti differenti e più limitati degli odierni.

In particolare, Andrea Zezza ha evidenziato come il malcontento vasariano non rifletta soltanto un punto di vista personale di Giorgio, ma una visione condivisa da alcuni suoi contemporanei o fondata su formule letterarie pregresse, ereditate ed elaborate dall’aretino;¹⁴ in accordo con le sue riflessioni dovevano essere, allora, «Anche gli interlocutori diretti del Vasari, per quel che ne sappiamo, e più generalmente i nuovi ceti dirigenti sembrano, dal punto di vista delle preferenze artistiche, in assoluta sintonia con l’aretino [...] mostrando di guardare insomma preferibilmente alla nuova arte cortigiana fiorentina, al fiorito manierismo farnesiano e ai modelli internazionali in voga a Madrid come a Bruxelles»;¹⁵ ciò non toglie che probabilmente, una volta abbandonata la città di Napoli, Vasari abbia conservato negli

¹² Ivi, pp. 692-693.

¹³ Ivi, p. 692. In tale occasione, Previtali proponeva una rivalutazione della situazione meridionale in diversi ambiti; un’esigenza simile era stata manifestata, naturalmente in misura diversa, da Benedetto Croce, che nel 1898 auspicava «uno spoglio accurato delle guide e descrizioni della città di Napoli dal secolo decimosesto alla prima metà del secolo decimottavo, ricavandone le notizie di artisti e di attribuzioni di opere d’arte» (B. CROCE, *Scrittori della storia dell’arte napoletana anteriori al De Dominici*, in «Napoli nobilissima», VII (1898), p. 20).

¹⁴ Secondo Andrea Zezza, la polemica di Vasari s’inserisce in «una tradizione che affondava le proprie radici nel Trecento [...] e la sua ragione d’essere nella profonda diversità sociale e culturale che divideva, al di là dei continui e stretti legami, la struttura sociale delle due città: il luogo principale di discussione era stata la secolare disputa sulla nobiltà, un argomento molto attuale nel corso del Cinquecento, che vedeva a due poli opposti la nobiltà operosamente virtuosa dei fiorentini e quella feudale, cavalleresca e orgogliosa del proprio sangue dei napoletani» (A. ZEZZA, *Per Vasari e Napoli*, cit., p. 160).

¹⁵ Ivi, pp. 162-163.

occhi l'immagine di una produzione artistica ormai poco vivace dopo la scomparsa, fra il terzo e il quarto decennio del Cinquecento, di personalità dello spessore di Andrea da Salerno e Girolamo Santacroce.¹⁶

Eppure il malumore dell'aretino non suscitò un'immediata reazione da parte dei letterati e degli artisti meridionali, più nello specifico napoletani, che costituisse una «“controistoria” dell'arte napoletana; e fino alla metà del secolo XVIII, le notizie sugli artisti nostri e le polemiche contro di lui si trovano sparsamente e, quasi direi, per incidente».¹⁷ Si dovranno attendere le *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* ad opera di Bernardo De Dominici per ottenere una risposta antivasariana completa della storia delle arti figurative meridionali, una difesa di filopatria che si dipanava dall'età costantiniana, con personalità inventate all'occorrenza per dimostrare le antiche origini di una gloriosa tradizione artistica locale fino all'apice rappresentato, secondo il biografo, da Francesco Solimena, al pari di Michelangelo per Vasari.

Invero, si può considerare l'impresa dedominiciana la concreta espressione di una situazione in essere già nel Seicento, quando «come in tutte le città in cui la vita artistica era stata assai viva, in Napoli non doveva certo essere mancata la prima forma, orale, della polemica, affidata alle conversazioni di ciceroni, artisti, antiquari».¹⁸ Per comprendere appieno la lenta gestazione meridionale è necessario estendere lo sguardo, ancorché rapidamente, a quanto si era verificato, e ancora andava verificandosi, nel resto della Penisola.¹⁹

¹⁶ Secondo un'ipotesi avanzata da Zezza; ivi, p. 162.

¹⁷ G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Einaudi, 1964, p. 65.

Fatta eccezione per l'illuminante lettera di Pietro Summonte indirizzata a Marcantonio Michiel intorno al 1524, nella quale l'umanista ragguaglia l'interlocutore veneziano sulla realtà artistica meridionale a cominciare da Giotto. Tuttavia, la missiva, rimasta manoscritta, è stata riabilitata soltanto fra Otto e Novecento, in particolare da Fausto Nicolini che ne ha curato una trascrizione integrale: F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, R. Ricciardi, 1925.

¹⁸ G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi*, cit., p. 67.

¹⁹ Occorre precisare che in questa sede non si ha la pretesa di disquisire in maniera esaustiva delle molteplici risposte regionali intercorse tra Cinque e Seicento, e pertanto, si focalizzerà l'attenzione sui casi più esemplificativi, che possano servire da contraltare per inquadrare indirettamente l'ambito storico-letterario napoletano del tempo e la cosiddetta 'questione meridionale'. Numerosi sono i convegni e i contributi recenti sul tema; per inquadrare la questione si rimanda, senza pretesa di esaustività, a K. BURZER ET ALII (a cura di), *Le Vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione. Atti del convegno*, 13-

Il verso della medaglia del pronunciato fiorentinocentrismo che percorre le *Vite* vasariane era una trattazione quasi marginale di diverse personalità della cultura artistica più o meno contemporanea all'aretino native di altre regioni, marginalità che accomunava, pur con differenti sfumature, artisti settentrionali (i veneti, gli emiliani, i lombardi) e meridionali (i napoletani, in particolare), rivelandosi spesso eclatante quando riguardava figure note, come nel caso di Tiziano. In contrasto, le prime repliche non si erano lasciate attendere e giunsero, ad esempio, da Venezia un settennio dopo la pubblicazione della *Torrentiniana*, quando Lodovico Dolce nel 1557 rispondeva a Vasari magnificando nel suo *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* il classicismo di Raffaello e il colorismo veneto del Vecellio, massima espressione della cultura figurativa locale da opporre al michelangiolismo vasariano, secondo una contrapposizione tra disegno e colore; Dolce, infatti, biasima l'aretino per aver trattato in maniera sbrigativa Tiziano, 'pittore divino e senza pari'.

Un risentimento che sarebbe divampato con maggiore intensità nel Seicento²⁰ e, in qualche misura, sembra riassunto nella dedica 'ai virtuosi' premessa alla *Pittura trionfante* del bresciano Giulio Cesare Gigli, edita a Venezia nel 1615:

Gli elogi de' più celeberrimi italiani pittori, non solo di questo secolo, ma anche dello passato, da Giorgio Vasari ne' volumi delle sue Vite non nominati, o se pure ciò fatto, con tanto poco onor loro, che piuttosto vituperati che onorati si possono chiamare, sin agli scorsi mesi al tutto compiuti nelle mani mi credevo farveli pervenire [...] acciò ch'un tratto veggiasi quanti stati ve ne siano che, sebben

17 febbraio 2008, Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, Venezia, Marsilio, 2010; in particolare si vedano i contributi di: M. RUFFINI, *La prima ricezione de "Le Vite": postille venete alla Torrentiniana*, pp. 183-190; E. CARRARA, *La fortuna delle "Vite" del Vasari fra Firenze, Modena e Roma nel primo Seicento: il caso dell'esemplare giuntino 29.E.4-6 della Biblioteca Corsiniana*, pp. 217-233; M. POZZI, *Da Vasari a Boschini*, pp. 235-247. Si veda, inoltre, B. AGOSTI, S. GINZBURG e A. NOVA (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite*, cit. Si rimanda, infine, agli interventi presentati durante il seminario *Il mestiere del conoscitore. Giorgio Vasari*, a cura di A. BACCHI, L. CAVAZZINI e A. GALLI, tenutosi presso la Fondazione Federico Zeri di Bologna, dal 29 settembre al 1 ottobre 2016.

²⁰ Come notato da Julius von Schlosser: «Ogni provincia, ogni città, quasi ogni borgata di questa terra etnograficamente multiforme sotto il comune strato superficiale della sua lingua scritta e della sua civiltà, produce ora il suo Vasari, le sue *Vite degli Artefici*» (J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, p. 528).

sull'Arno non ebbero il natale, e del carton del Buonarruoti unquam non furono studiosi, e del colorito di Masaccio non si dimostrarono osservatori, tuttavia isquisitamente sono riusciti perfetti e perfettamente fra gli isquisiti si possono nominare.²¹

Distinguendoli in base ad una specificità stilistica tra bresciani, bergamaschi, milanesi, bolognesi, senesi, fiorentini e 'di diverse patrie', nel *Gareggio pittorico* il Gigli si propone di dar conto dei pittori ignorati da Vasari, dei quali aveva stilato una prima rassegna in versi nella *Pittura trionfante*.

A Roma, invece, intorno alla prima metà del secolo il pittore Giovanni Baglione edita le *Vite de' pittori, scultori et architetti*,²² intenzionato a inserirsi nel solco del caposaldo vasariano, del quale la sua opera era presentata come una continuazione, sebbene la successione delle biografie fosse di fatto basata non su di un processo evolucionistico della maniera, quanto piuttosto su di una suddivisione cronologica scandita dalla durata dei pontificati susseguitisi fra la fine del Cinquecento e la prima metà del secolo a seguire, circoscrivendo, in tal modo, la descrizione alla sola attività romana di ciascun artista biografato. Di lì a poco, nel 1647, Carlo Manolessi cura una riedizione delle *Vite* di Vasari, contribuendo ad evidenziare la visione toscanocentrica dell'aretino e annuncia, in tale occasione, un prosiegua dell'opera richiedendo ai lettori informazioni sugli artefici tralasciati da Giorgio.

Nel medesimo torno d'anni il forlivese Francesco Scannelli consegnava alle stampe, con dedica a Francesco I d'Este, duca di Modena, il *Microcosmo della pittura* (1657), riconoscendo nelle scuole lombardo-emiliana, veneta e tosco-romana l'apice della pittura; il suo proposito di rivendicazione regionalistica è dichiarato nella dedica ai lettori: «Vari veramente hanno scritto de' pittori et anche di pittura, ma però, a mio credere, poco e confusamente, intorno a quei particolari che professo accennare,

²¹ Per la trascrizione e una disamina del testo si veda S. GINZBURG, *La pittura trionfante*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1996.

²² G. BAGLIONE, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Andrea Fei, 1642.

dimostrandosi alcuni di questi scrittori perlopiù sospinti dalla brama eccedente di magnificare la virtù e i virtuosi delle proprie parti [...] e perciò goda pure la singolar città d'Urbino, con gli altri due fortunati luoghi, il vanto sopra di ogni altra più famosa città, per haver partorito il mondo come uniche madri i più singolari ed egregi pittori».²³ Mentre a Venezia Marco Boschini, preceduto dalle *Meraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi pubblicate nel 1648, edita la *Carta del navegar pitoresco* (1660) redatta in quartine in dialetto veneziano, a sottolineare con maggiore intensità il fine municipalistico del testo, teso a dimostrare la superiorità della cultura artistica locale su quella fiorentina. S'inseriscono in tale cornice anche la replica che il modenese Lodovico Vedriani affida alla *Raccolta de' pittori modenesi* (1662) e *Le Vite de' pittori, scultori et architetti genovesi e de' forestieri che in Genova operarono* (1674) del genovese Raffaele Soprani; mentre «Alla sveglia intelligenza, alla polemica vivace, alla prosa colorita ed irruente del Malvasia»²⁴ è legata la difesa bolognese espressa nella *Felsina pittrice* (1678), nella quale si ripercorreva la storia degli artefici felsinei dal 1240 al XVII secolo, così da dimostrare uno splendore artistico ben più antico di quello decantato da Vasari e motivandone il primato bolognese.²⁵

Quindi, il territorio peninsulare era percorso da diverse forme di dissenso alle asserzioni vasariane, che opponevano al toscanocentrismo un campanilismo altrettanto serrato, finalizzato a magnificare i locali *viri illustres* dell'arte per una supremazia ora stilistica ora cronologica. Nel Regno di Napoli, come si è accennato, la polemica vasariana è sociale, oltre che artistica, e denuncia l'incapacità della committenza nel promuovere un progresso delle arti.

Si è detto, inoltre, che, a differenza della reazione municipalistica appena delineata per l'Italia centro-settentrionale, la controffensiva meridionale sarebbe giunta a buon fine soltanto nella prima metà del XVIII secolo con le *Vite* di Bernardo De Dominici,

²³ F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della Pittura ovvero trattato diviso in due libri*, Cesena, Neri, 1657, p. VI.

²⁴ G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi*, cit., p. 55.

²⁵ Per il Malvasia e *La Felsina pittrice* si rimanda in particolare a G. PERINI, *L'officina della Felsina pittrice: le carte sui Tibaldi e i corrispondenti marchigiani di Malvasia*, in F. CECCARELLI e D. LENZI (a cura di), *Domenico e Pellegrino Tibaldi*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 293-309; EAD., *Carlo Cesare Malvasia's florentine letters*, in «The art bulletin», 70 (1988), pp. 273-299.

nelle quali confluiscono le obiezioni coltivate in seno all'ambiente erudito partenopeo sin dal primo decennio del Seicento, che si erano timidamente manifestate in diverse fonti locali di taglio ora periegetico ora storiografico.²⁶ Una prima polemica interessava «quel particolare aspetto della multiforme controversia antivasariana che si incentrò sulle origini della pittura ad olio»,²⁷ di cui Previtali ha individuato una prima traccia nella *Napoli sacra* di Cesare d'Engenio pubblicata nel 1623, dove l'erudito assegna l'invenzione di questa tecnica al pittore quattrocentesco Colantonio, rivendicandone il primato napoletano contro un bersaglio non ben definito ma che lascia intendere si tratti di Vasari: «contro quel che dicono i pittori forastieri, i quali tengono il contrario e tutta la fama et gloria attribuiscono alli lombardi e siciliani alzandoli alle stelle, occultando e diminuendo la fama de' napolitani e regnicoli, ai quali veramente si deve l'honore di questa invention et la palma di quest'arte».²⁸ Un sentimento di filopatria, questo, originato non solo dalla faziosità dell'aretino quanto soprattutto da un'esigenza di dimostrare la fama degli artisti che avevano contribuito a intensificare la gloria cittadina; necessità che andava lentamente affermandosi sull'ondata degli studi agiografici e storiografici fondati sul modello biografico, dalla *Vita* di San Gennaro alle raccolte biografiche dei principali eruditi.

Sotto quest'aspetto, la *Napoli sacra* avvia, sulle basi gettate da Pietro de Stefano nella *Descrittione de' luoghi antichi di Napoli* (1560),²⁹ il proficuo genere della letteratura periegetica che, non limitandosi alla mera registrazione dell'opera d'arte ubicata nell'edificio religioso, riferiva anche il nome dell'artefice, così da restituire un'adeguata testimonianza del patrimonio artistico meridionale. Accanto a questi

²⁶ Un ragguaglio sullo stato della letteratura artistica meridionale fra Sei e Settecento è fornito da J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, cit., pp. 604-607. Si ricordi che un ventennio prima delle *Vite* del De Dominici, il siciliano Francesco SUSINNO compila le *Vite dei pittori messinesi*, la cui edizione è curata nel 1960 da V. MARTINELLI.

²⁷ G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi*, cit., p. 65.

²⁸ C. D'ENGENIO, *Napoli sacra*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623, p. 111. L'operato partenopeo è difeso dall'erudito anche in un altro punto del testo, dove cita esplicitamente Vasari e il Borghini a proposito del monumento funebre del poeta Iacopo Sannazzaro, che lui riferiva totalmente allo scultore Girolamo Santacroce (Ivi, p. 664).

²⁹ F. AMIRANTE (a cura di), *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 18-23.

cenni a figure di artisti locali nel testo dengeniano e in fatiche storiografiche come l'*Historia napoletana* (1634) dell'accademico Ozioso Francesco de' Pietri – nella quale si offre uno stringato florilegio di artefici contemporanei attivi nella capitale del Viceregno, insieme ad un rapido elenco «d'alcune illustri dipinture che sono in Napoli» -,³⁰ si pongono via via i primi tentativi di biografie collettive in senso stretto, dedicate esclusivamente all'ambiente figurativo: dall'*Historia napoletana*, ad esempio, siamo messi a conoscenza dell'esistenza di alcuni «scritti di Francesco Curio, i quali confesso d'haver ricevuti dal padre Francesco Daniele de' chierici regolari theatini».³¹ Forse andato perduto, il testo redatto dal pittore napoletano doveva raccogliere le memorie artistiche locali³² ed essere noto agli eruditi seicenteschi se anche nella *Napoli sacra* se ne fa menzione a proposito della contesa assegnazione del monumento sepolcrale del poeta Jacopo Sannazzaro che Vasari riferiva al Montorsoli e che d'Engenio polemizzando restituiva, dal canto suo, allo scultore Girolamo Santacroce seguendo, probabilmente, una linea espressa «Per relatione di Francesco Curia, da noi più volte mentovato, et altri dignissimi di fede»;³³ entrambe le fonti suggeriscono, dunque, un coinvolgimento degli artisti locali nel dibattito contemporaneo. Fra le prime tracce di un desiderio di sistemazione degli artefici meridionali attraverso il modello biografico, vanno ricordate anche le *Vite de' pittori antichi napolitani sino al 1600*, compilate, secondo quanto si evince dalla *Pantapologia calabra* (1725) di Elia d'Amato,³⁴ nel 1674 dal calabrese Giovan Battista Bongiovanni, oriundo di Tropea ma

³⁰ F. DE' PIETRI, *Dell'istoria napoletana*, Napoli, Giovan Domenico Montanaro, 1634, p. 202.

³¹ *Ibidem*: «Di questa cappella ritruovo memoria negli scritti di Francesco Curio, i quali confesso d'haver ricevuti dal padre Francesco Daniele de' chierici regolari theatini, dignissimo, non che per la pietà christiana, ma per la singolare eruditione dell'antichità; la qual memoria così dice: "Nell'antica cappella della famiglia Seripanda nella Chiesa Arcivescovale, fu antichissima tavola del *Giuditio universale* di pittura greca, rubata ne' tempi de' re aragonesi per esser cosa di gran prezzo. E si dice che fosse della stessa mano ch'è la strage degl'Innocenti in Santa Caterina a Formello».

³² Su questo punto, Croce ebbe un giudizio severo: «Del resto, la qualità che aveva il Curia di pittore, ci deve subito far mettere in sospetto. Anche Bernardo De Dominici fu pittore, e tra gli artisti napoletani ebbe i maggiori aderenti, e anche ora gli artisti son quelli che sostengono con la maggior ostinazione le bubbole da lui inventate» (B. CROCE, *Scrittori*, cit., p. 18).

³³ C. D'ENGENIO, *Napoli sacra*, cit., p. 664.

³⁴ E. D'AMATO, *Pantapologia Calabra*, Napoli, Felice Mosca, 1725, p. 229: «Ioan. Baptista Bongiovanni, ex Tropæa oriundus, sed Maidæ natus, ibique, nobilium more educatus, qui plura composuit opera luce digna sed impressa solum novi duo [...] *Vita de' pittori antichi napolitani sin al 1600*, Neapoli 1674».

nato a Maida, nel catanzarese, un'impresa della quale si hanno scarse notizie, forse anch'essa perduta e non dissimile alle *Vite dei pittori illustri napolitani* intraprese dal canonico Antonio Matina, forse naufragate a causa della morte del loro autore,³⁵ «persona non versata nelle lettere, e di non vulgare eruditione»,³⁶ intimo di Carlo Celano, che lo cita fra le prime pagine delle *Notizie dell'antico e del curioso* (1692).³⁷ Doveva datarsi sul finire del Seicento, invece, il progetto di un'altra opera, ideata da Biagio Aldimari, come s'intuisce da una didascalia posta a corredo di un'incisione inserita nella *Guida de' forastieri* di Pompeo Sarnelli (1688), raffigurante la monumentale fontana di Santa Lucia, che era considerata opera dello scultore Giovanni da Nola e pertanto dedicata all'Aldimari in quanto autore della «Vita di questo, et altri insigni artefici, e di tutti l'huomini illustri del Regno». ³⁸ S'inseriscono in questo periodo di fermento i volumi manoscritti di padre Sebastiano Resta, nei quali è rapidamente ma significativamente delineata una scuola napoletana secondo un'evoluzione storica da Giotto a Massimo Stanzione; ma soprattutto è degna di nota la difesa della pittura locale condotta dall'oratoriano contro le insinuazioni di Vasari e la constatazione che anche Napoli sarebbe stata terra di glorie artistiche.³⁹

³⁵ A. BULIFON, *Cronicamerone*, Napoli, Giuseppe Roselli, 1690, c. 55v.

³⁶ Come già dimostrato da V. PINTO, *Racconti di opere e racconti di uomini: la storiografia artistica a Napoli tra periegesi e biografia 1685-1700*, Pozzuoli, Paparo, 1997.

³⁷ C. CELANO, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, Giacomo Raillard, 1692, Giornata Prima, pp. b2v-b3v.

³⁸ P. SARNELLI, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli, 1688, f. 51: «Biagio Altimari de' baroni nel Cilento, noto per la famosa compilazione delle Prammatiche del Regno e per le opere legali date alle stampe, ha la sua libreria copiosa di libri legali, storici e di erudizione, ma di genealogie ed armi di famiglie nobili copiosissima». L'ALDIMARI sarebbe stato anche autore delle *Memorie storiche di diverse famiglie nobili, così napoletane come forastiere*, Napoli, Giacomo Raillard, 1691.

³⁹ «Questo silentio in un scrittore [Vasari], come anche del famoso Zingaro contemporaneo in Napoli di Pietro Perugino, io non lo so intendere: giudizio temerario stimo il dirne male e 'l dirne bene. Dirò dunque che la natura, in quella sua universale crisi che fece nel secolo d'oro, dando Leonardo per Fiorenza e Milano, Titiano per Venetia, Raffaele per Roma, Correggio per la Lombardia, con tanti altri contemporanei loro di maniera moderna magnifica, doppio maestri regolati ma di spirito limitato et angusto, così non abandonò affatto la bella e ferace d'ingegni (se non tanto di coltura) Partenope; concedendoli doppio molti antichi, de' quali non è rimasto cognito o almen celebre il nome, e doppio il Zingaro, quale veramente fu a Napoli quello che fu di qua Pietro Perugino; concedendoli dirò Andrea da Salerno»: cfr. M. EPIFANI, «Bella e ferace d'ingegni (se non tanto di coltura) Partenope». *Il disegno napoletano attraverso le collezioni italiane ed europee tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato, tutor Prof.ssa R. DE GENNARO, Università degli Studi di Napoli "Federico II", XX ciclo, 2008, p. 84. Si veda anche il recente e importante

Fra le tracce di biografie collettive degli artisti regnicoli appena accennate, si inserisce la *Porta di San Giovanni Laterano*, opera di pura filopatria redatta intorno alla seconda metà del Seicento dal sacerdote napoletano Camillo Tutini, al cui interno è compresa una sezione dedicata ai *pittori, scultori, architetti, minatori et ricamatori napolitani e regnicoli*:⁴⁰ divisi per disciplina e passati in rassegna secondo un criterio cronologico teso a dimostrare l'evoluzione della cultura figurativa meridionale, a ciascuno di essi è dedicato un medaglione biografico più o meno stringato, che rende il testo tutiniano significativo sia come attestazione di un crescente interesse degli eruditi e dei pittori per una rivalutazione della storia artistica locale sia come unica testimonianza sopravvissuta, dal momento che i diversi tentativi biografici ai quali si è appena accennato non sono tutti pervenuti.

contributo di B. AGOSTI, F. GRISOLIA e M. R. PIZZONI (a cura di), *Le Postille di Padre Resta alle "Vite" di Baglione*, Milano, Officina Libraria, 2016.

⁴⁰ C. TUTINI, *Porta di San Giovanni Laterano*, Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. Branc. II.A.8, cc. 1r-116r. Un intento e un impianto narrativo simile all'opera di Camillo doveva avere l'inedita *Calabria sacra e profana* di Domenico Martire, divisa in quattro libri che ragguagliano sugli uomini illustri locali appartenenti a diversi ambiti, fra cui pittori e intagliatori: cfr. B. AGOSTI e I. DI MAJO, *Biografie d'artisti nella Calabria sacra e profana di Domenico Martire*, in I. DI MAJO (a cura di), *Dal Vicereame a Napoli. Arti e lettere in Calabria tra Cinque e Seicento*, Napoli, Paparo, 2004, pp. 113-141.

II.

PRECISAZIONI E AGGIUNTE ALLA BIOGRAFIA DELL'«ERUDITISSIMO» CAMILLO TUTINI (1594–1666)

Le prime difficoltà che s'incontrano nel delineare un profilo biografico di Camillo Tutini riguardano innanzitutto la definizione degli estremi cronologici; ad essa si aggiungono, tra gli altri, gli interrogativi sul *cursus* religioso, prima da monaco certosino poi da sacerdote. L'origine di questi dubbi è in buona parte da rintracciare nelle fonti storiografiche pressappoco contemporanee all'erudito, che pertanto devono essere rilette in controluce, attraverso le più veritiere annotazioni autobiografiche fissate dalla penna di Tutini nelle sue fatiche, in particolare in quella doviziosa caterva di appunti rifusi nelle disparate miscellanee del Fondo Brancacciano della Biblioteca Nazionale di Napoli. È il tentativo compiuto in parte da Ernesto Maria Martini, autore dell'unica monografia intesa nel senso moderno dedicata a Camillo Tutini,¹ apparsa nell'Archivio Storico delle Province Napoletane all'interno di un fascicolo del 1928, ma che ad oggi necessita di un puntuale aggiornamento e di ulteriori precisazioni sulla scorta di quanto è emerso dalle indagini condotte nel corso della presente ricerca.

¹ E. M. MARTINI, *La vita e le opere di Camillo Tutini*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 53 (1928), pp. 190-219. L'articolo è poi confluito senza alcuna modifica in una monografia: *ID., La vita e le opere di Camillo Tutini*, Napoli, Cooperativa Tipografica Sanitaria, 1929.

1. – GLI ANNI NAPOLETANI: 1594–1648

Pur essendo nato a Napoli, nella *Varietà della Fortuna* (Napoli 1644) Camillo Tutini rammenta le radici salernitane del ramo paterno, originario della baronia di Sant'Angelo di Fasanella, vantando, in particolare, una discendenza da personalità filopapali attive nelle congiure operate contro il potere imperiale di Federico II, quasi un presagio delle posizioni sediziose che egli stesso avrebbe ricoperto in occasione dei moti antispagnoli del 1648:

Fece, adunque, Federico porre i detti congiurati vivi ne' sacchi, et a guisa de parricidi buttare nel mare; fe' parimente cavar gli occhi a que' capitani e soldati che seguirono i congiurati, uno de' quali fu Adinolfo Tealdo Tutini, anche esso segnato col segno della croce, capitano di molto valore et assai caro al mentovato Pandolfo, di cui nacque Landolfo Tutini, mio ascendente; e fu la costui casa da Carlo I remunerata d'alcuni feudi.²

Anche la sensibilità alla narrazione storiografica doveva essere una dote ereditata, e di preciso da quel «Cornelio Tutini, mio avo»,³ autore di una *Historia della distruttione di Fasanella*, ormai perduta, ma ancor più dal «famoso dottore, Camillo Salerno, padre di mia madre»,⁴ Angela. Da questo «giureconsulto regnicolo»,⁵ autore delle *Consuetudines Neapolitanæ*⁶ annoverato fra gli illustri uomini di lettere della Calabria,⁷ Tutini riceve il nome di battesimo e si adopera, attraverso questo vincolo parentale, a

² C. TUTINI, *Della Varietà della Fortuna*, Napoli, Beltrano, 1643, p. 39.

³ Ivi, p. 40.

⁴ BNN, ms. Branc. IV.A.6, c. 14r. Nello stesso documento Tutini ribadisce: «Camillo Salerno, mio avo».

⁵ G. M. ALFANO, *Istorica descrizione del Regno di Napoli diviso in dodici provincie*, Napoli, Vincenzo Manfredi, 1748, p. 200. Si veda anche N. TOPPI, *Biblioteca Napolitana et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli e del Regno*, Napoli, Antonio Bulifon, 1678, p. 55: «Camillo Salerno. Dottor Napolitano, ha dato alle Stampe: *Additiones ad Angelum de Perusio in sollemni repetitione l. si vacantia C. de bonis vacant. lib. 10. Neap. apud Raymundum Amatium & Io. de Poy Socios* 1566. in 8».

⁶ C. SALERNO, *Consuetudines Neapolitanæ*, Napoli, Ioannem de Boy, 1567.

⁷ G. FIORE, *Della Calabria illustrata, opera varia istorica del reverendo padre Giovanni Fiore da Cropani*, Napoli, Domenico Antonio Parrino e Michele Luigi Mutii, 1691, I, p. 182.

conservare il legame con la terra calabrese, dove avrebbe goduto dell'ammirazione dei letterati e della nobiltà locale che confidava nelle sue doti di conoscitore esperto di questioni genealogiche, quando bisognava dissipare i malumori languenti fra alcune famiglie aristocratiche.⁸ Altre missive, invece, informano sui nomi delle sorelle: Laudamia, Ippolita,⁹ Eustochia¹⁰ e Livia,¹¹ che negli anni napoletani, talvolta a fatica, ne seguono il temperamento.

Contrariamente a quanto sostenuto da Ernesto Maria Martini, la prima fonte storiografica a proporre l'anno 1600 per la nascita di Camillo sono le *Memorie storico-critiche* di Francescantonio Soria (1782) anziché la *Biblioteca Napoletana* (1678) di Niccolò Toppi:¹²

Io fisso la nascita del Tutini verso il 1600, imperciocché egli stesso nella prefazione all'additato *Prospectus*, impresso nel 1660, dice che erano ormai 30 anni da che faticava in raccogliere le memorie dell'ordine certosino, e verisimilmente contar dovea quasi altrettanti anni di età allora che la prima volta vi pose le mani¹³.

Questa data, ricavata dal Soria attraverso un calcolo soggettivo e approssimativo, è stata accettata da gran parte degli studiosi dei secoli a venire che, per vie traverse, si sono trovati alle prese con la difficoltà di definire una pur minima biografia di Tutini; perfino Benedetto Croce, al quale dobbiamo l'importante rinvenimento dei tre esemplari manoscritti del *De' pittori*, asserisce che l'erudito sia nato nel 1600.¹⁴

⁸ Lettera di Giovan Battista Anticone a un ignoto nobile calabrese, BNN, ms. Branc. VI.B.10, c. 110r.

⁹ BNN, ms. Branc. III.D.3, c. 250r.

¹⁰ BNN, ms. Branc. IV.A.6, c. 176r.

¹¹ BNN, ms. Branc. III.D.10, c. 318r. Non ho trovato, invece, alcun riscontro dei fratelli Metello e Lella di cui fa menzione E. M. MARTINI, *La vita*, cit., p. 190.

¹² Ivi, p. 191.

¹³ F. A. SORIA, *Memorie storico-critiche degli storici napolitani*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1782, II, p. 610.

¹⁴ B. CROCE, *Scrittori della Storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, in «Napoli Nobilissima», VII (1898), p. 18. Diversamente, Morisani, che pure seguì gli studi del Croce, riferisce come anno di nascita il 1574: cfr. O. MORISANI, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 ed il '600*, Napoli, F. Fiorentino, 1958, p. 114.

Tuttavia una lettera, nella quale Camillo, pur mostrandosi riconoscente, avanza delle perplessità sulla scarsa rendita che gli era possibile ricavare dalla cappellania di San Lorenzo in Damaso affidatagli dal suo interlocutore, identificabile con il cardinale Francesco Barberini, data giovedì 8 luglio 1655:

L'occupationi di Vostra Signoria non permettono che io possa reverirLa di persona. La prego con questa a sospendere la speditione della patente, perché, essendome informato delle conditioni della cappellania di San Lorenzo, per le mie miserie non così facilmente mi ci potrò accomodare. [...] et ho da havere il servitio dal coro nell'età che me ritrovo di *61 anno*.¹⁵

A rintracciare la missiva è Ernesto Maria Martini, il quale, in tale occasione, propone di retrodatare la nascita di Tutini al 1592 leggendo erroneamente «nell'età che me ritrovo di *63 anno*»; invero, l'erudito napoletano, che lamenta uno stato d'indigenza, è appena sessantunenne e, quindi, si può asserire con certezza che sia nato nel 1594. Se ne trova opportuno riscontro in una fonte riscoperta di recente: la *Calabria sacra e profana* del sacerdote Domenico Martire (Pedace, 1634-primo decennio del XVIII sec.),¹⁶ stesa a partire dal 1677 fino al primo decennio del Settecento e rimasta manoscritta forse per improvvisa morte dell'autore.¹⁷ Nell'opera, che per la descrizione geografica del territorio e la sfilata di uomini illustri locali sembra molto vicina agli scritti municipalistici di Tutini, il nome del napoletano compare fra gli *Uomini illustri che son fioriti in armi, in arti, in uffici e carriere secolari, o nelle lettere e scienze con cui segnarono e illustrarono se stessi e anche la Calabria*:

¹⁵ BNN, ms. Branc. II.C.11, c. 1r.

¹⁶ La biografia dell'erudito è in F. RUSSO, *Domenico Martire*, in «Almanacco Calabrese», XVIII (1968), pp. 95-105; si veda anche T. PEDIO, *Storia della storiografia del regno di Napoli nei secoli XVI e XVII*, Chiaravalle Centrale, Frama's, 1973, pp. 412-415.

¹⁷ B. AGOSTI e I. DI MAJO, *Biografie d'artisti nella Calabria sacra e profana di Domenico Martire*, in I. DI MAJO (a cura di), *Dal Vicereame a Napoli. Arti e lettere in Calabria tra Cinque e Seicento*, Napoli, Paparo, 2004, pp. 113-141.

Camillo Tutini di Napoli, oriundo de Calabria per parte di sua madre sorella del suddetto Camillo Salerno, prima fu monaco Certosino e poscia Prete. Et per essere stato satirico con la natione Spagnola, fu costretto girsene in Roma, li dove tutto che fosse virtuoso e conosciuto dal Papa Alessandro 7°, morì allo Spedale di Bonfratelli a 8 d'Agosto 1666 in età d'anni 72.¹⁸

La testimonianza di Domenico Martire sottolinea, inoltre, l'importanza delle radici calabresi dichiarate da Tutini tale da valergli l'onore di essere menzionato nel novero del *de viris illustribus* approntato dallo scrittore.

Quasi ventenne, Camillo veste i panni di novizio presso la certosa di San Martino di Napoli, ma si sarebbe trattato di una breve parentesi; le ragioni che ne avrebbero causato un'improvvisa interruzione costituiscono interrogativi ai quali si è potuto dar risposta soltanto in parte a seguito dello scandaglio critico delle testimonianze manoscritte lasciate dal letterato, incrociate con almeno due fonti storiografiche più o meno contemporanee: l'*Apologia* di Carlo de Lellis e la già citata *Calabria sacra e profana* del Martire. La prima consegna al lettore un ritratto di Tutini alquanto completo, benché risenta fortemente dell'astio nutrito dall'autore per il giovane concittadino:

e perché dal padre fu lasciato in somma povertà, dopo di havere per qualche tempo atteso, benché fiaccamente, allo studio della gramatica, mosso più da necessità che da propria volontà, e vi e più per disperatione, che per superna inspiratione, fingendo nulla di meno di essere internamente tirato da impulso divino, si fe' frate certosino nella Certosa di S. Martino di Napoli;¹⁹

più concisa, invece, ma altrettanto valida, è la testimonianza del Martire: «Camillo Tutini di Napoli [...] prima fu monaco Certosino e poscia Prete»,²⁰ alla quale si può

¹⁸ Ivi, p. 115.

¹⁹ C. DE LELLIS, *Apologia contro d. Camillo Tutino*, BNN, ms. Naz. X.B.25, c. 2r.

²⁰ B. AGOSTI e I. DI MAJO, *Biografie d'artisti*, cit., p. 115. Va sottolineato che la testimonianza di Domenico Martire non era ancora nota quando scrive Ernesto Maria Martini.

aggiungere il sonetto elogiativo composto da un frate calabrese di nome Landuino, stilato in onore dell'erudito napoletano:

È Tutin nostro honore, nostra gloria
di Napoli, del Regno et tutta Italia
freggio et de Certusin più lucidissimo
che non fu mai diamante né carboncolo,
anzi in ciò non la cede quanto un apice
a tutto il Regno e a tutto il mondo insieme.²¹

Su questo piano, le altre fonti – a cominciare dalla *Biblioteca Napoletana* di Niccolò Toppi (1674) fino alle *Memorie storiche degli scrittori* di Camillo Minieri Riccio (1844) – trascurano la figura del letterato in abiti certosini, limitandosi a classificarlo come «sacerdote secolare».²² D'altronde, lo stesso Tutini si presenta esclusivamente in tale veste in gran parte dei documenti brancacciani passati al vaglio, aggiungendo talvolta d'essere un «gentilhuomo e molto versato in historie, et in particolare de' cartusiani, et il maggiore affettionato»,²³ ma senza mai dichiarare il passato da certosino quasi a volerlo celare. Datano al 1621 i primi scambi epistolari da lui intrattenuti con i certosini di vari monasteri della Penisola, che spesso fungevano da corrispondenti fidati impegnati a soddisfare quella sua vena di 'infaticabile ricercatore', che alla fine del Settecento avrebbe fatto dire al Soria:

era uno degli uomini più intesi a cavar dalle tenebre de' secoli mezzani codici, diplomi ed altri monumenti che esser potevano alla nostra storia civile ed ecclesiastica sommamente giovevoli.²⁴

²¹ BNN, ms. Branc. III.D.8, c. 181r.

²² N. TOPPI, *Biblioteca Napolitana*, cit., p. 55.

²³ BNN, ms. III.D.3, c. 23v.

²⁴ F. A. SORIA, *Memorie storico-critiche*, cit., II, p. 608.

Accanto alla febbrile attività da amanuense – se dobbiamo credere a quanto riferisce de Lellis – fra le mura della certosa Camillo avrebbe appreso anche l'arte del ricamo, una pratica manuale frequente in ambito monastico e particolarmente apprezzata dai certosini:²⁵

e, perché non aveva mal carattere nello scrivere, e si delettava anco un poco di racamare e con l'uno, e con l'altro esercitio andava procacciandosi qualche lucro per sostegno della sua Vita.²⁶

Non meraviglierebbe, dunque, se l'avesse praticata anche da mestierante, forse per farne una fonte di guadagno in parallelo con l'attività letteraria; ciò giustificherebbe la conoscenza di ricamatori contemporanei e il coinvolgimento personale che trapela dalla descrizione dedicata all'arte del ricamo inserita nell'*Anatomico Discorso*; arte giudicata così complessa da poter essere paragonata alla pittura:

e particolarmente li lavori ombrati con seta floscia di vari colori chiari, mezzani et oscuri, imitando la pittura che niente più ricamano li fiori raccolti al naturale, cosa di gran bellezza, l'histoire poi con personaggi, prospettive et animali ricamate con seta et oro al naturale che par sian fatti col pennello nonché con l'aco e con la seta.²⁷

Con gli anni del noviziato coincide una prima fase della produzione letteraria, dedicata quasi per intero alla storia dell'ordine certosino: in un primo momento, Tutini matura il proposito di realizzare una *Storia della Congregazione di San Bruno* e le *Memorie di Santo Stefano del Bosco*, entrambe rimaste manoscritte, e a tal fine avvia fitti rapporti epistolari con i priori delle certose di Capri e di Santo Stefano del Bosco in Calabria per

²⁵ P. T. LUGANO, *L'arte del ricamo tra i monaci di Monteoliveto*, in «Rivista Storica Benedettina», V (1919), fasc. XX, pp. 493-494, 497-500; G. BARTOCCI, *Miniatori e ricamatori benedettini in Ascoli Piceno*, Fermo, Tip. Stab. Coop. Tipografico, 1950, pp. 7-11.

²⁶ C. DE LELLIS, *Apologia*, cit., c. 2r.

²⁷ C. TUTINI, *Anatomico Discorso*, BNN, ms. Branc. II.A.8, cc. 16v-17r. Su questo punto si rimanda al capitolo V.

ottenere codici rari e testimonianze inedite; successivamente, in concomitanza con gli studi doviziosi e fondanti dell'amico Ferdinando Ughelli finalizzati alla scrittura dell'*Italia sacra*, s'impegna nella stesura di una *Historiæ ordinis carthusiani*, da subito elogiata dai membri della congregazione e alla quale il napoletano avrebbe atteso sino in tarda età:²⁸

Raccolsi, per lo spatio di 30 anni, da vari archivi bolle de pontefici, privilegi, concessioni et altre scritture fatte da preti e signori liberi alla cartusiana religione, [...] per osservare ancora una immensità d'autori e di codici manoscritti che degli huomini illustri di quella favellarono, che giacevano sepolti nel segreto dell'oblivione; et con ogni essattezza ho procurato d'havere relationi veritiere da' monasteri sì delle loro foundationi, come de' fatti *** in essi accaduti, per formarne poi una esatta e ben ordinata historia [...] stimolando con questo quei religiosi a non tener celate le glorie della lor madre.²⁹

L'attaccamento dell'erudito all'ordine certosino emerge chiaramente da una parte consistente delle sue carte confluite nel Fondo Brancacciano, e ne costituisce un indice l'accuratezza con la quale raccoglie memorie, annotazioni e regesti archivistici in vista di una narrazione completa e particolareggiata della gloriosa storia certosina. Il 24 agosto 1626, la redazione doveva essere già matura da quel che si evince da una lettera indirizzata al priore della certosa di Lucca:

Conosco certamente che lo scrivere l'istoria cartusiana sia vocatione, non solo per essernomi capitati diversi antichi manoscritti, ma per giungere a scrivere ad alcuni religiosi di quello che delle cose della loro religione a pieno me ne possono dare notitia. [...] Ho scritto la prima parte del'istoria cartusiana, che corre tutto il 1151, in 3 libri; sto aspettando alcune cose dalla Gran Certosa, e subito darò fuori un chronicon, incominciando dal 1082, che fu san Bruno, et anno per anno narraremo

²⁸ I numerosi appunti sono sparsi in diversi codici, in particolare: BNN, mss. Branc. II.F.9; II.C.3, 4, III.D.3, 8, 10; IV.B.6; IV.C.15; VI.A.11; VI.B.19; VI.A.12.

²⁹ BNN, ms. Branc. IV.C.15, c. 10v.

tutto quello che è accaduto alla religione cartusiana sin al presente anno, quale servirà per un'idea di tutta l'istoria distinta in tre parti. Desidero arricchire questa fatica delle cose d'Italia, giaché gl'oltramontani in questo sono in vantaggio.³⁰

Tuttavia, benché avviata a Napoli entro il primo trentennio del Seicento, l'opera avrebbe visto la luce soltanto nel 1660, a Viterbo, con titolo *Prospectus historiae ordinis carthusiani*³¹ e dedica al cardinale Francesco Maria Brancaccio, ma soprattutto con una variazione sostanziale: la riduzione drastica della più vasta *Historia* così com'era nelle iniziali intenzioni del letterato, dettata probabilmente dall'incalzare di un eventuale patrocinatore o dalla ristrettezza dei tempi di consegna. Impossibilitato ad eseguire una selezione accurata e ragionata del materiale raccolto nel corso degli anni e un riesame adeguato per la pubblicazione di un'opera più generosa, quel che Tutini consegna alle stampe è un semplice resoconto cronologico che principia con la nascita di san Bruno, «ordinis cartusiensis patriarcha»,³² nell'anno 1038, proseguendo fino al 1631 con una narrazione abbondante non più di storia gloriosa ma di anonimi episodi della vita quotidiana che scorreva lenta fra le mura monastiche³³. Il risultato finale contravviene soltanto nella forma alle aspettative dichiarate precedentemente da Camillo nel voler consegnare all'ordine certosino un lavoro cardinale; di fondo permane una profonda e sincera devozione, congiunta a un desiderio personale di elogiare attraverso l'opera anche sé stesso e i suoi avi:

³⁰ BNN, ms. Branc. II.F.9, c. 102r.

³¹ C. TUTINI, *Prospectus historiae ordinis Carthusiani. Additum est breve chronicon monasterii S. Stephani de Nemore iusdem ordinis. Nec non series Carthusiarum per orbem. Auctore Camillo Tutino presbytero Neapolitano*, Viterbo, 1660. Una copia autografa è in BNN, ms. Branc. II.A.14, con titolo *Prospectus historiae ordinis cartusiensis additum est breve chronicon monasterij S. ti Stephani De Nemore eiusdem ordinis Nec non series carthusiarum per orbem auctore Camillo Tutino præsbiitro Neapolitano*; mentre appunti e documenti sono in BNN, mss. Branc. I.F.2; II.C.2, 3, 4, 11; II.F.1, 9; III.C.12, 15; III.D.8; III.E.6, 9; IV.B.6; IV.C.15; VI.B.9.

³² C. TUTINI, *Synopsis Chronica Cartusiensis ordinis auctore Camillo Tutino Neapolitano*, BNN, ms. Branc. II.A.14, cc. 3r-70v; seguono un *Breve chronicon monasteri Sancti Stephani De Nemore Cartusiensis ordinis* (cc. 71r-78v), e una *Series Cartusiarum per orbem in Provincias disposite nempe in Gallia. Italia. Hispania. Alemannia. Belgio et Anglia* (cc. 79r-85v).

³³ F. A. SORIA, *Memorie storico-critiche*, cit., II, p. 612: «Vi si favella ancora de' cartusiani illustri in lettere, ma il tutto brevemente e quasi alla sfuggita, perocché l'autore erasi proposto di trattar questa storia in un ampio volume per sol motivo, che molti de' suoi congiunti erano stati monaci certosini, e ne lasciò diversi mss.».

L'affetto che ho havuto sempre alla religione cartusiana, non solo per l'eccellenza di essa, quale dapertutto è stimata, ma per ragione hereditaria, devo commemorarla mentre vivo, per la memoria de tanti di mia casa che si vollero ascrivere et arrollare a questa benedetta regola, come [...] don Faustino Salerno, figliolo del famoso dottore Camillo Salerno, padre di mia madre. Questo affetto ho desiderato sempre di volerlo palesare al publico, e ciò mi spinse a raccogliere le memorie, grandezze e lustreri di essa.³⁴

La fase del noviziato dovette concludersi verosimilmente entro il 1625; è quel che si deduce da una missiva inviata in data 15 novembre del medesimo anno da Teodoro Bersani, monaco della certosa di Capri, che definisce Camillo «divotissimo della religione *extra muros*».³⁵ Le cause dell'interruzione, tuttavia, non sono chiare, ma l'esame dei documenti brancacciani induce a ipotizzare che vi fosse stata un'imposizione di organi superiori; nei carteggi più tardi, Tutini, ormai canuto e lontano da Napoli, sembra voler rinnegare il percorso religioso fino a dichiararsi quasi estraneo alla vita monastica:

Ma sento dirmi questa fatica dovea farla qualche religioso cartusiano, che è cosa sua propria. Confesso questo essere il *** hora veggo che niuno di loro s'è accinto a tal impresa, contenti di vivere ignoranti delle di loro imprese magnifiche;³⁶

e forse si dovrebbe far fede a quanto riporta de Lellis:

ma perché non potè tanto fingere che la sua inquieta natura e mala inclinatione non venisse fatta palese a quei buoni Padri, anzi fra la solitudine di quel santo

³⁴ BNN, ms. Branc. III.D.10, c. 88r. Per Faustino Salerno di Castelvete si veda G. FIORE, *Della Calabria illustrata*, cit., I, p. 182.

³⁵ BNN, ms. Branc. II.F.9, c. 2r.

³⁶ *Ibidem*.

luoco maggiormente l'animo suo perverso intorbidandosi, accioché non contaminasse, o fusse di scandalo e di disturbo a gli altri, ne fu mandato via.³⁷

Spogliatosi dell'abito noviziale, Camillo intraprende brevi sopralluoghi presso alcune località campane, ciascuno finalizzato alla raccolta di materiale inedito per la stesura delle sue opere agiografiche. A partire dal 1627 si reca a più riprese a Padula, dove, immerso fra i codici antichi della biblioteca certosina, prosegue nella scrittura della biografia di san Bruno e, prendendo parte ai dibattiti che interessano i maggiori membri dell'ordine, si propone di realizzare una vita del beato Niccolò Albergati, cardinale di Bologna, per la quale fa richiesta al preposito della Certosa di Mantova di un ragguaglio su un codice conservato presso quel monastero, nel quale si faceva menzione di un certo Niccolò da Padula, rettore della certosa di Bologna.³⁸

Rientrato a Napoli, la copia di un contratto c'informa che nel maggio del 1628 alloggia in un'abitazione non molto distante dall'area del Duomo, sita in Vico dei Panettieri,³⁹ di proprietà del Marchese della Polla; mentre intorno al 1630 si trasferisce «dietro l'ecclesia de San Giorgio Maggiore, et proprio nello appartamento de bascio»,⁴⁰ nel quartiere di Forcella.

È probabile che in questi anni, date le sue abilità amanuensi maturate durante la breve parentesi certosina, sia stato assoldato intorno al 1626 da Bartolomeo Chioccarello (1575-ante 1647),⁴¹ giurista e archiviario della Regia Camera della Sommaria, in veste di aiutante nel gravoso incarico di unificare e redigere in una voluminosa raccolta i documenti tratti dagli archivi regi ed ecclesiastici del Regno,

³⁷ C. DE LELLIS, *Apologia*, cit., c. 2r.

³⁸ BNN, ms. Branc. II.C.4.

³⁹ BNN, ms. Branc. III.D.3, c. 290r: «Confesso io, don Camillo Tutini, havermi locata una casa [...] sita nel Vico de' Panettieri, da don Aniballe Mangiero, procuratore dell [*sic*] signor Marchese della Polla, per uno anno, incominciando dalli 4 di maggio prossimo venturo 1628 et finiendo alli 4 di maggio 1629, per prezzo de ducati trenta da pagarnosi conforme l'uso e costumanza de Napoli; [...] dal qual tempo prometto io far l'accomodi necesseri, eccetto l'accomodatione del'astrecho».

⁴⁰ BNN, ms. Branc. IV.C.15, c. 282r.

⁴¹ Si veda la voce *Chioccarello, Bartolomeo*, a cura di A. CASELLA, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981, pp. 4-8.

affidato dal Duca di Caivano, segretario del Regno, al fine di dirimere i rapporti già tesi fra la corona spagnola e la Santa Sede:

essendo stato da Regii Ministri dato peso al Dottor Bartolomeo Chioccarello di far raccolta da' Regii Archivii di tutte le scritture concernenti alla Regia Giurisdizione, come ne fe' molti volumi [...] havendo per tale affare bisogno di più scrittori, per potere con prestezza fare esemplare dagli Archivii l'accennate scritture, gli fu fra gli altri anteposto Don Camillo, il quale con tal occasione cominciandosi a far pratico delle scritture di essi Archivii, e cavandone alcune noti spettanti alla Nobiltà delle famiglie, cominciò ad andarle dispensando a quelli delle famiglie stesse, da quali qualche mercede ricevendone, maggiormente a ciò fare s'infervorò.⁴²

Nella cornice di questa collaborazione, che probabilmente si esaurì entro il 1631, anno di pubblicazione dell'*Archivio della Real Giurisdizione* in diciotto volumi, si sarebbe formato un rapporto vivace con Chioccarello, fatto di scambi di materiale e di idee oltre che di un approccio nuovo all'erudizione sacra del terzo decennio del Seicento:⁴³ ispirato all'*Antistitum præclarissimæ Neapolitanæ Ecclesiæ catalogus* uscito dalla penna di Chioccarello (Napoli 1643),⁴⁴ Tutini matura il progetto di scrivere un florilegio simile delle vite dei vescovi ed arcivescovi di Napoli, sul quale sarebbe tornato più tardi, in età ormai avanzata, senza riuscire a consegnarlo alle stampe nonostante i solleciti del cardinale Brancaccio.⁴⁵ In parallelo a questo stimolante dialogo, Camillo, ancora lontano dal vestire l'abito sacerdotale,⁴⁶ prende parte al vivace ambiente erudito locale, che da un lato appariva ancorato agli studi agiografici

⁴² C. DE LELLIS, *Apologia*, cit., c. 2r.

⁴³ Sul rapporto fra Tutini e Chioccarello si veda il capitolo VI.

⁴⁴ B. CHIOCCARELLO, *Antistitum præclarissimæ Neapolitanæ Ecclesiæ Catalogus, ab Apostolorum temporibus ad hanc usque nostram aetatem, et ad annum 1643*, Napoli, Francisci Savij, 1643.

⁴⁵ L'opera è citata nell'elenco dei testi ancora 'da stamparsi' stilato da Tutini nei *Discorsi dei sette officii*; compare anche un *Historico racconto de' vescovi et arcivescovi della città di Napoli*; cfr. C. TUTINI, *Discorsi dei sette officii ovvero dei sette grandi del Regno di Napoli*, Roma, Iacomo Dragonelli, 1666, p. 12.

⁴⁶ BNN, ms. Branc. VI.B.19, c. 25r, lettera di Orazio Costa a Tutini in data 28 maggio 1629.

di matrice controriformista avviati in pieno Cinquecento, dall'altro mostrava una timida apertura alla rivalutazione dell'arte dei primitivi maturata nella Roma barberiniana. Gran parte degli studiosi con i quali Tutini trattiene serrati scambi epistolari è impegnata a rovistare nella biblioteca di Urbano VIII e negli Archivi Vaticani. Infatti, se al filone dell'erudizione sacra rimandano i carteggi intrattenuti col gesuita barese Antonio Beatillo (1570-1642),⁴⁷ compilatore di codici antichi per sviluppare diverse fatiche di stampo religioso e una storia della sua città d'origine;⁴⁸ alla cerchia di ascendenza romana rinvia la vicinanza al canonico capuano Michele Monaco (1574-1644),⁴⁹ sodale di Ferdinando Ughelli dal quale aveva appreso l'importanza di preservare il ricordo delle memorie artistiche della storia ecclesiastica, in particolar modo di età medievale, anche tramite il disegno, strumento fondamentale per la realizzazione del *Sanctuarium Capuanum* edito a Napoli nel 1630, in linea con una sensibilità ormai consolidatasi nell'*entourage* del cardinale Francesco Barberini.⁵⁰

Un altro studioso che si segnala come attivo interlocutore di Tutini è il capuano Camillo Pellegrino (1598-1663),⁵¹ culturalmente erede del Monaco, che destina al napoletano copie di carte d'archivio recuperate nel corso di indagini condotte presso le abbazie di Cava, Salerno e Montecassino⁵².

Il 16 dicembre 1631, l'eruzione del Vesuvio desta terrore alle pendici del monte e incita i maggiori cronisti del tempo a narrare l'evento naturale, solcando il fatalismo delle credenze popolari; in tale circostanza, l'erudito napoletano è fra i primi a interpretare il fenomeno come presagio di molte sciagure, una sorta di monito divino

⁴⁷ Per la biografia di Antonio Beatillo di Bari si veda la voce *Beatillo, Antonio*, a cura di A. Petrucci, in *Dizionario biografico degli italiani*, VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 340-342.

⁴⁸ BNN, ms. Branc. VI.B.19, cc. 73r-74v.

⁴⁹ BNN, ms. Naz. XIII.B.39, c. 124.

⁵⁰ Si ricordi in particolare l'opera di Antonio BOSIO, *Roma sotterranea opera postuma di Antonio Bosio romano antiquario*, Roma, Guglielmo Facciotti, 1632. Cfr. G. PREVITALI, «Conservatori» ecclesiastici: Baronio, Panvinio, Ciacconio, Grimaldi, Bosio, Barberini, in ID., *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 33-37.

⁵¹ Fondatore dell'Accademia dei Rapiti a Capua, Camillo Pellegrino era collezionista di reperti archeologici, che custodiva nella sua villa di Casapelle; fu autore di una *Historia Principum Longobardorum* edita nel 1643, nella quale raccoglie antiche fonti sulla dominazione longobarda in Italia meridionale: cfr. T. PEDIO, *Storia della storiografia*, cit., pp. 188-189.

⁵² BNN, ms. Branc. VI.B.10, c. 41; ms. II.F.9, c. 152v.

alla tracotanza del governo spagnolo.⁵³ Peraltro un suo appunto diaristico rintracciato da chi scrive, fissato a piè di una carta rifusa all'interno di una miscellanea brancacciana, palesa la sua dote di attento osservatore dei fatti contemporanei attraverso una precisa descrizione dei fatti, che sembra tramutare in lettere quanto minuziosamente raffigurato col pennello, in quegli stessi anni, da Micco Spadaro nella *Processione di San Gennaro per l'eruzione del 1631*:

A' 16 di dicembre 1632, di giovedì, si fece la processione intorno intorno [*sic*] l'Arcivescovato con la testa e sangue di san Gennaro per il rendimento di gratie d'haver liberata la città di Napoli dall'incendio e danni che sogliono cagionare dette eruzioni del monte Vesuvio per causa dello passato incendio del 1631, a' 16 di detto mese [...] dove convengono principi e titolati, et altri nobili cittadini il martedì, la sera, li quali portavano un torchio acceso in mano et sul petto, appeso con una fettuccia cremosina una medaglia d'argento con l'effigie del santo di valuta de carlini 25, et il viceré una simile ne portava con un cerchietto d'oro, portando anch'esso il torchio acceso, sebene non si trovò il cardinale Buoncompagno arcivescovo perché era a Sora dal mese di maggio.⁵⁴

Mentre a san Gennaro si riservavano i dovuti onori per aver miracolosamente arrestato l'eruzione prima che rovinasse sul suolo cittadino, un folto gruppo di eruditi locali si apprestava a dedicare al principale patrono di Napoli una sequela di studi agiografici⁵⁵ inserendosi nella scia della polemica avviata da Cesare d'Engenio nella *Napoli sacra* circa i natali partenopei del santo messi in discussione da una personalità ignota:

⁵³ Un'edizione del testo è a cura di L. RICCIO, *Prodigiosi portenti del Monte Vesuvio: invettiva di Camillo Tutini contro gli spagnoli in occasione dell'incendio dell'anno 1649*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», II (1877), p. 162.

⁵⁴ BNN, ms. Branc. IV.C.15, c. 246r.

⁵⁵ A cominciare da G. A. SUMMONTE, *Historia della città e del Regno di Napoli*, Napoli, Giovanni Iacomo Carlino, [poi] Giacomo Gaffaro, 1601-1643, ed. cons. Raffaello Gessari, 1748, p. 43.

Fu questo santo vescovo della città di Benevento ma di patria napolitano, ancorché molti tengano ch'egli fusse di patria beneventano [...] Il che si raccoglie parimente da quel che ne scrive Alfonso di Gennaro, nostro napolitano, e da altri che per brevità si tralasciano. Ecco, dunque, come il glorioso san Gianuario fu cittadino e cavalier napolitano e non beneventano, come altri vanamente si danno a credere.⁵⁶

All'incirca nel 1632, Chioccarello si adoperò per il trattato *De rebus gestis sancti Ianuarii*,⁵⁷ rimasto inedito e ad oggi conservato nel Fondo Brancacciano, frutto di un'intensa attività di scandaglio critico di materiale tratto dagli archivi delle Chiese beneventana e napoletana e dalle biblioteche Cassinense e Vaticana. Di lì a poco, Tutini, stimolato verosimilmente da questa vecchia conoscenza, dopo aver visionato un manoscritto di fine Cinquecento di Giovan Battista Bolvito, da lui giudicato «goffo nella locutione, nel dir le cose più disparate e prendere alcuni errori»,⁵⁸ pubblica per i tipi di Ottavio Beltrano le *Memorie della vita, miracoli e culto di san Gianuario martire* (1633),⁵⁹ asserendo che il santo fosse nato a Napoli e poi, «sì che sparsa la fragranza delle tante operationi di Gianuario insino a Benevento, fu con universal consenso di quel popolo acclamato vescovo di quella Chiesa». ⁶⁰ Ambedue le fonti appena presentate rispondono perfettamente al contesto culturale di una ristretta cerchia di sodali, della quale doveva far parte anche il teatino Antonio Caracciolo (1565-1642),⁶¹ «amico carissimo» di Camillo,⁶² che nel 1634 affida alle stampe una *Historica*

⁵⁶ C. D'ENGENIO, *Napoli sacra*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623, pp. 10-11.

⁵⁷ B. CHIOCCARELLO, *De rebus gestis SS. Ianuarii Beneventanæ Civitatis Episcopi, & Martyris, ac præcipui Neapolitanæ Urbis Patroni, & Sociorum eius Martyrum, scilicet Festi eius Diaconi Desiderij eius Lectoris Solii Diaconi Misenatis Ecclesiæ Proculi Diaconi Puteolani Eutichis, & Acutij Laicorum*, BNN, ms. Branc. VII.B.12.

⁵⁸ BNN, ms. Branc. II.A.10, c. 39r: «Trattato della translatione del glorioso santo Gianuario vescovo e martire. Composto per Giovan Battista Bolvito, napolitano, nel'anno 1588. Notamento: questo autore è molto goffo nella locutione et dice le cose assai disparate, et prende alcuni errori; ond'io volevo farci alcune notationi marginali, ma veggasi la Vita del santo da me scritta, ove si vede tutto quello che può emendare detto scritto».

⁵⁹ C. TUTINI, *Memorie della vita, miracoli e culto di S. Gianuario martire, vescovo di Benevento e principale protettore della Città di Napoli raccolte da don Camillo Tutini napoletano*, Napoli, appresso Ottavio Beltrano, 1633.

⁶⁰ Ivi, p. 6.

⁶¹ BNN, ms. Naz. XIII.B.39, c. 115v.

⁶² BNN, ms. Branc. II.A.1, c. 1r.

demonstratio quod S. Januarii patria Neapolis.⁶³ In quegli anni il religioso figura a Roma tra i revisori del *Martirologio romano* di Cesare Baronio,⁶⁴ impegnato nello studio filologico di antiche cronache sulla storia del Regno di Napoli e nella redazione di biografie collettive di pontefici, duchi e imperatori, nonché negli studi di storia ecclesiastica napoletana che avrebbe poi fatto confluire nei *Fasti Ecclesiae Neapolitanæ* pubblicati postumi nel 1645.

Negli anni trenta del Seicento, Tutini ha ormai raggiunto lo stato sacerdotale ed è impiegato a celebrare presso la chiesa di San Gaudioso; in questa cornice, su richiesta dell'abbadessa del monastero, raccoglie le *Notitie della vita e miracoli di due santi Gaudiosi, l'uno vescovo di Bittinia, e l'altro di Salerno, e del martirio di Santa Fortunata* (1634),⁶⁵ seguite da una modesta *Narratione della vita e martirio di San Biagio* (1635),⁶⁶ mentre attende alla stesura di un *Catalogus episcoporum*, per il quale intensifica i contatti epistolari con Camillo Massaro, monaco della badia di Cava,⁶⁷ interrogato per ottenere attestazioni documentarie sul vescovo Amato.⁶⁸ In parallelo a questa abbondanza di fatiche agiografiche, Tutini non trascura l'antico intento di realizzare una storia dell'ordine certosino, continuando a recarsi a più riprese presso la biblioteca della certosa di San Martino per esaminare una discreta quantità di antichi codici, alcuni dei quali sarebbero stati sottratti dal sacerdote stando all'accusa mossagli, al cospetto dei

⁶³ A. CARACCILO, *Historica Demonstratio, quòd Sancti Ianuarij Patria Neapolis fuit*, Napoli, ex Officina Aegidij Longi Typographi Regij, 1634. Sull'argomento Caracciolo tornò con un altro studio: *Epitaffio Beneventano delli SS. Gianuario, Festo et Desiderio diligentemnte considerato ... contro alcuni autori beneventani* edito a Napoli nel 1637, al quale seguì una *Syntagmation* edita postuma nel 1741.

⁶⁴ Si veda T. PEDIO, *Storia della storiografia*, cit., pp. 185-187.

⁶⁵ C. TUTINI, *Notitie della vita e miracoli di due santi Gaudiosi, l'uno vescovo di Bittinia, e l'altro di Salerno, e del martirio di S. Fortunata, e fratelli, e del loro culto, e veneratione in Napoli. Raccolte per don Camillo Tutini Napoletano et date in luce ad istanza della Rever. Archiabbadessa, & Monache di San Gaudioso*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1634.

⁶⁶ C. TUTINI, *Narratione della vita, e martirio di San Biagio vescovo di Sebaste. Comprobata col'autorità di gravissimi autori per Don Camillo Tutini napoletano*, Napoli, Lazaro Scrigno, 1635.

⁶⁷ BNN, ms. Branc. IV.C.15, c. 107r.

⁶⁸ BNN, ms. Branc. IV.D.1, c. 81r: «le quali gli eran costate fatica, stante la gelosia grande del padre don Agostino». Agostino Venereo è stato archivista della Santissima Trinità di Cava e amico di papa Urbano VIII.

superiori, da Severo Trafaglione,⁶⁹ suo antico confratello, al quale Camillo replica con una lettera inviata l'11 marzo 1635:

Ho molto dimorato a dargli saggio dell'attione che fe' don Severo contra di me, essendo andato dal vicario quando fu in Napoli, per andarsene al Bosco, che voleva farmi cercare nella casa sotto pretesto che io haveo non so che libro tolto a San Martino; ma il vicario, che mi conosceva, usò meco termini di creanza, quale non usò lo detto don Severo, credo consultato da qualche galante spirito di questa Certosa [...] ne rimase lo don Severo et i suoi consultori con la faccia scura. Et io ero per ordire una tela che haverebbe havuto che fare assai colui che lo consultò a sbrogliarla se le lettere del padre visitatore non me havessero adolcito et anco comandato che mi quietasse; ma la penna sin hora me sta in mano, et chisà se col tempo havesse da farne mordere le dita di qualche sciaurato.⁷⁰

Da questa e da altre epistole trapela il carattere ardimentoso di Tutini, tale da minacciare lo svelamento di avvenimenti sconvenienti nella storia dell'ordine certosino, così motivando probabilmente i termini *scandalo* e *disturbo* adoperati da Carlo de Lellis per indicare le cause dell'allontanamento dell'erudito dai chiostri della Certosa di San Martino.⁷¹ Nella personalità del napoletano confluiva anche uno smodato eclettismo nel rispondere ai variegati stimoli provenienti dall'*entourage* culturale del tempo. Appartenendo a «un secolo in cui la buona critica era ancora straniera e dominava, d'altronde, il furioso contagio delle genealogie»,⁷² la produzione tutiniana ne costituisce un esempio lampante fra innumerevoli appunti e disegni di stemmi, ora abbozzati ora rifiniti, che infittiscono i codici brancacciani;⁷³ mentre dalla revisione dell'*Apologia di tre seggi illustri di Napoli* (1581) di Marcantonio Terminio,

⁶⁹ Dal 1634 al 1638, Severo Trafaglione è stato priore di Santo Stefano e in seguito delle certose di Chiaromonte e di San Martino di Napoli; presso quest'ultima si conserva una sua opera, rimasta inedita, sulle ragioni feudali di Santo Stefano: cfr. C. PADIGLIONE, *La Biblioteca del Museo nazionale nella Certosa di S. Martino in Napoli ed i suoi manoscritti*, Napoli, F. Giannini, 1876.

⁷⁰ BNN, ms. Branc. III.D.10, c. 363r.

⁷¹ C. DE LELLIS, *Apologia*, cit., c. 2r.

⁷² F. A. SORIA, *Memorie storico-critiche*, cit., II, p. 608.

⁷³ Per questo aspetto si rimanda al capitolo III.

pseudonimo di Angelo Di Costanzo, ha origine la stesura di un *Supplemento* dedicato alle celebri casate del Regno di Napoli, edito nel 1641, e seguito dalla *Historia della famiglia Blanch*, che «si propagò non solo nell'Italia, ma nella Spagna e nella Francia, da quale huomini gloriosi nell'arme e nelle lettere uscirono»;⁷⁴ collegata a questi ultimi è una rivisitazione dell'opuscolo di Tristano Caracciolo: *Varietà della fortuna, confermata con l'Historie di molte famiglie del Regno*, in cui si passano in rassegna gli albori e le disfatte delle illustri famiglie nobili meridionali. Nonostante i suoi studi genealogici interessassero le casate aristocratiche del Mezzogiorno, Camillo accordava un fervido appoggio a quella frangia popolare che negli anni centrali del secolo si spingeva verso fronti antispagnoli e soprattutto antivicereli: la pubblicazione del provocatorio *Dell'origine e fundation de' seggi di Napoli*⁷⁵ rende Tutini uno dei maggiori esponenti della sfera politica e storiografica locale, che, sulle tracce di quanto già asserito da Giovanni Antonio Summonte,⁷⁶ si era prodigata nella ricostruzione letteraria di Napoli prima come antica repubblica greca poi come luogo di municipalità in età romana, alterando a tal fine ricordi e testimonianze relative alla storia del governo cittadino, spartito in egual misura fra nobiltà e popolo:

Il Bolvito, l'Imperato, il Sommonte, il Capaccio, il De Pietri, il Mazzella e più di tutti il Tutini figurano tra quegli scrittori. Quando scoppiò il tumulto del 1647, D. Diego Capecelatro col libro del Tutini sui *Seggi* in mano andava gridando per le vie che quel libro era stato la causa della sollevazione.⁷⁷

⁷⁴ C. TUTINI, *Historia della famiglia Blanch*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1641, pp. 1-2.

⁷⁵ C. TUTINI, *Dell'origine e fundation de' seggi di Napoli, del tempo in che furono instituiti e della separation de' nobili dal popolo*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1644.

⁷⁶ G. A. SUMMONTE, *Historia della città e del Regno di Napoli*, cit., edizione postuma del 1675, IV.

⁷⁷ M. SCHIPA, *Masaniello*, Napoli, Edizioni Intra Moenia, 2015, p. 22. Nel presente capitolo viene fornito solo un punto di vista parziale finalizzato agli obiettivi della ricerca, senza pretesa alcuna di esaustività; l'aspetto più strettamente storico del coinvolgimento di Tutini nell'ambito dei moti antispagnoli è stato ampiamente indagato e dibattuto soprattutto da Giuseppe Galasso in diversi contributi; si veda in particolare G. GALASSO, *Una ipotesi di Blocco storico oligarchico-borghese nella Napoli del '600: i Seggi di Camillo Tutini fra politica e storiografia*, s.l., 1978. L'attenzione esclusiva agli scritti di argomento storiografico e alla figura di Tutini intesa come cronista dei fatti masanelliani si è perpetuata fino ad anni alquanto recenti: cfr. E. COCHRANE, *The Transition from Renaissance to Baroque: the case of Italian historiography*, in «History and Theory», 19, 1 (1980), pp. 21-38.

In effetti, l'impegno speso da Camillo per la causa popolare non si limita al mero dibattito ma si concretizza in una sentita partecipazione politica, benché velata, che lo rende un testimone diretto dell'impresa masanelliana; d'altronde, dai carteggi emerge in tutta evidenza l'astio profondo da lui nutrito nei riguardi dei governatori spagnoli, giudicati «ateisti, di malcuore e vendicativi».⁷⁸ Così, venuto in possesso di un *Racconto della sollevazione di Napoli accaduta nel 1647*,⁷⁹ avviato da Marino Verde, prete di Sant'Antimo,⁸⁰ e interrotto il 27 febbraio del 1648, Tutini indossa i panni del cronista e integra il manoscritto con aggiunte minuziose, emendandolo laddove ritiene opportuno, e seguita la cronaca degli impavidi moti antispagnoli guidati da Masaniello e Giulio Genoino fino al 6 aprile del 1648, all'alba del raggiunto accordo con il Duca d'Arcos, viceré di Napoli, nella cruciale annata della rivoluzione.

Alcune integrazioni inserite nella cronaca del Verde costituiscono delle tracce fondamentali e inequivocabili per ricostruire le ultime fasi attraversate dall'erudito napoletano prima di partire alla volta di Roma:

alcuni soldati [...] per ordine del Duca [...] andarono cercando di carcerare detto don Camillo, il quale quella mattina, volendo andare a fare oratione a San Gennaro nel Duomo, le cui reliquie erano esposte, fu chiamato dal Duca di Roscigno et Principe della Rocca, e li dissero si aggravasse perché il Duca di Ghisa voleva farlo carcerare [...] e si ritirò in modo che non si seppe mai dove si fusse, con tutto che molti traditori andavano spiando il luogo dove si fusse ritirato.⁸¹

⁷⁸ BNN, ms. Branc. III.D.10, c. 344r.

⁷⁹ M. VERDE, *Racconto della sollevazione di Napoli accaduta nel 1647, distribuito a Giornali, sino al tempo che furono introdotti gli spagnuoli incominciando dal 7 luglio 1647 e finisce al 6 aprile*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, ms. XXVIII.C.6.

⁸⁰ B. CAPASSO, *Masaniello. Ricordi della storia e della vita napoletana nel secolo XVII*, Napoli, Arturo Berisio, 1979, p. 6.

⁸¹ M. VERDE, *Racconto*, cit., c. 290r.

2. – TUTINI A ROMA: ESILIO O NUOVA DIMORA? (1648–1666)

Quando Tutini abbia abbandonato i pericoli di Napoli per approdare a Roma sotto l'ala protettrice del cardinale Francesco Maria Brancaccio, anch'egli antispagnolo e pertanto sostenitore di molti fuoriusciti, è interrogativo tuttora da sciogliere nonostante la profusione di contributi dedicati dagli storici moderni alle vicende masanelliane.

L'aggiunta più tarda apportata dal sacerdote napoletano al *Racconto* di Marino Verde risale al 6 aprile 1648 e fornisce, quindi, un primo *post quem* dell'allontanamento dell'erudito dallo scenario delle insurrezioni antispagnole. È, invece, del 18 maggio del medesimo anno una lettera privata inviata dalle sorelle, Laudamia e Ippolita, al priore Carlo Borrelli, amico di Camillo:

s'invia a Vostro Padre il bauglio con li manoscritti, testi civili, le *Vite de' vescovi et arcivescovi di Napoli*, otto Vite di san Gennaro, et una ligata, che sono 9, cinque libri dell'*Origine de' Seggi* et il *Martirologio romano*, tre para di lenzole, uno corpetto [...] una tovaglia et un salvietto.⁸²

Lo stralcio di vita quotidiana tracciato dall'inoltro di «tre para di lenzole, uno corpetto [...] una tovaglia et un salvietto», oltre che di carte, sembra suggerire una partenza improvvisa da Napoli e al tempo stesso consente di stabilire con maggiore precisione un *ante quem* dell'arrivo di Tutini a Roma entro la primavera del 1648. Data, peraltro, confermata da un appunto autobiografico ritrovato da chi scrive, segnato su un foglio sciolto, che vede il letterato nella città capitolina testimone della celebrazione religiosa della Porziuncola nell'estate dello stesso anno:

Io, ritrovandomi in Roma nel 1648, nella chiesa di Santi Apostoli de' frati conventuali, nel giorno della Portiuncula, ove in detta chiesa era l'indulgenza con

⁸² BNN, ms. Branc. III.D.3, c. 250r. Documento già reso noto da E. M. MARTINI, *La vita e le opere di Camillo Tutini*, cit., p. 190.

gran concorso de popoli, osservai che le genti, dopo fatta orazione, circondavano più volte l'altar maggiore, facendo riverenza alla croce che era su l'altare.⁸³

Nella Roma di Innocenzo X Pamphili, Tutini coltiva l'ambizione di ottenere la carica di cappellano di San Pietro, poi affidatagli intorno al 1655 per tramite dell'allora connestabile Marcantonio V Colonna,⁸⁴ e si adopera «ad inchiedere vecchi codici nella Vaticana, nell'archivio del Campidoglio, eccetera, per recare a compimento alcune opere cominciate in Napoli».⁸⁵

Si inseriscono su questo sfondo i sopralluoghi effettuati in diverse chiese romane, dei quali costituiscono una testimonianza le inedite *Osservazioni fatte in alcune chiese di Roma, et in particolare nella Basilica Vaticana*, lasciate manoscritte e raccolte in una miscellanea brancacciana.⁸⁶

L'opuscolo di diciassette carte numerate solo sul recto (19 cm x 16 cm) ospita appunti di varia natura ricopiati in bella forma, sprovvisti di una continuità narrativa ma pervasi da uno spirito debitore dell'erudizione sacra cinque-seicentesca. Non meraviglia, dunque, se il napoletano, nel prender nota di quanto osservato in un edificio sacro, prediliga, *iuxta propria principia*, la descrizione delle reliquie ivi conservate:

Nella antichissima chiesa di San Lorenzo in Lucina, si vede la craticola sopra della quale fu bruggiato il santo, la quale non è altro se non una cancellata di ferro di qualche finestra; e se vede esser tale, se bene non vi sono li ferri di mezzo, credo per divotione presi da' fedeli, ma solo 4 ferri delli lati;⁸⁷

⁸³ BNN, ms. Branc. III.D.3, c. 50v.

⁸⁴ BNN, ms. Branc. IV.A.6, c. 110r: «ringratiandola dell'honore fattomi d'ammettermi tra ' suoi cappellani in San Pietro, honoranza da me oltremodo stimata».

⁸⁵ F. A. SORIA, *Memorie storico-critiche*, cit., II, p. 609.

⁸⁶ BNN, ms. Branc. II.F.10, cc. 1r-6v. Un primo cenno al manoscritto è ad opera di G. DELLA PERUTA, *Il governo cittadino tra rivolta e restaurazione nella Napoli di Camillo Tutini (1625-1666)*, tesi di dottorato, tutor Prof. G. GALASSO, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", XVII ciclo, 2006, p. 302. Tuttavia lo studioso si limita a citare il testo all'interno di un elenco di altri manoscritti brancacciani di Tutini, senza però analizzarne il contenuto.

⁸⁷ BNN, ms. Branc. II.F.10, c. 3r.

mentre nella basilica di San Pietro si sofferma sulla Colonna Santa, al tempo nella Cappella del Crocifisso (poi della Pietà), dove era stata trasferita in occasione dei lavori indetti nel 1623 per l'erezione del Baldacchino di Bernini:

Nella Cappella del Crocefisso, in San Pietro, la quale sta allato la Porta Santa, v'è in una cappelletta, lì dentro, una colonna posta sopra un piedestallo; et è del Tempio di Salomone, et in essa s'appoggiava Christo Signor Nostro quando predicava alli hebrei nel tempio, la quale sta in gran veneratione.⁸⁸

È da interpretare in questa chiave il tono ben informato delle carte dedicate alla narrazione dei riti ecclesiastici, sorretto, talvolta, dallo studio di antichi codici consultati «nell'Archivio del Capitolo di San Pietro»:⁸⁹

Quando muore il papa, assiste il camerario, ch'è un cardinale, il quale, morto il papa, unito con tutti li chierici di Camera et un notaio, tre volte chiama il papa e quello, essendo morto, non risponde, ne fa fare atto publico dal notaro come il papa èmmorto [*sic*] [...] si fa dare l'anello pescatorio, cioè segello col quale il papa seggillava le bolle e li brevi, che è d'oro, e lo spezza. [...] Morto il papa [...] lo pongono dentro della Cappella del Sacramento, quale è ben serrata con cancelli di ferro e li piedi, essendo fuori di quella, acciò il popolo li baci.⁹⁰

Dal manoscritto traspare un timido interesse per l'arte degli *inferiora tempora* alla quale Tutini poteva essere stato introdotto, sin dagli anni napoletani, da Bartolomeo Chioccarello e dalla cerchia summontiana:⁹¹

⁸⁸ Ivi, c. 4r. Per la storia e la fortuna della Colonna Santa si veda S. TUZI, *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma, Gangemi, 2002, pp. 90-93; A. GAUVIN, *La Colonna Santa della Basilica di San Pietro: storia, memorie e nuove acquisizioni*, in A. GAUVIN ET ALII (a cura di), *La Colonna Santa*, Città del Vaticano, Edizioni Capitolo Vaticano, 2015, pp. 4-35.

⁸⁹ BNN, ms. Branc. II.F.10, c. 2v.

⁹⁰ Ivi, cc. 5v-6r.

⁹¹ Per la riscoperta dell'arte dei primitivi ad opera di Giovanni Antonio Summonte e la sua cerchia, si veda F. RUSSO, *La "fortuna dei primitivi" nella letteratura erudita campana. Napoli e Capua tra la fine del*

Nella chiesa di San Sebastiano fuori di Roma si veggono li cemiteri ove molti corpi santi sono sepelliti, et si vede un luogo detto le Catacombe, ch'è di sotto l'altar maggiore, cioè allato della parte dell'Evangelio, nel quale si cala giù per alcune scale luminose; et in questo si vede in mezzo di esso uno altare, sotto del quale v'è un pozzo, ove furono gittati i corpi di san Pietro e Paolo dal tempo del loro martirio [...] et per una scala di esse, prima che si giunge a detta catacomba, v'è una involta con finestra che va dentro al giardino di detta chiesa, et in mezzo v'è una colonnetta sopra della quale v'è una lapide di marmo, con questo scritto con caratteri assai goffi et impoliti [...]. Allato lo muro che guarda le scale di dette catecombe, che è tutto anticho pittato, si vede attaccato un marmo grande.⁹²

Tutini sfoggia anche i panni d'antiquario ben navigato quando, dopo aver visitato per devozione la *Memoria Apostolorum* delle catacombe di San Sebastiano fuori le Mura, non si lascia sfuggire un'annotazione sulle antiche rovine che gli si paravano davanti appena uscito dalla chiesa, lungo la Via Appia, giungendo a paragonare la tomba di Cecilia Metella al Mausoleo di Adriano per la simile conformazione architettonica:

Non molto lungi la chiesa di San Bastiano, si veggono le rovine del Circo, ove [...] la militia s'essercitava nel cavalcare. Si veggono le rovine ancora della Stalla Imperiale, con grandissimi casamenti, et una torre simile al Castello di Sant'Angelo detto Mole di Adriano, la quale è recinta da un cornicione che dentro di esso vi calano alcuni festoni, tutti tempestati con teste di bue, onde Capo di Bove da' terrazzari vien chiamato; et in mezzo di esso v'è una grande lapide: *CAECILIAE / Q. CRETICI. F. / METELLAE CRASSI*.⁹³

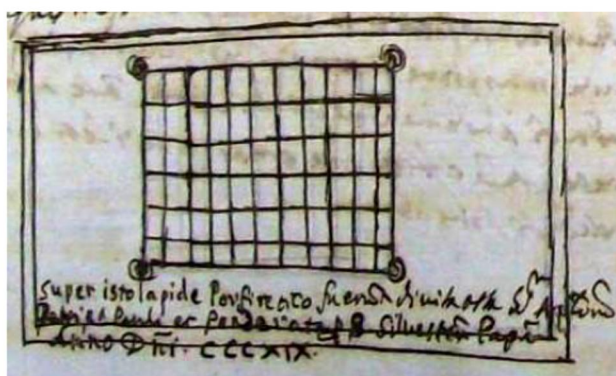
Cinquecento e la metà del Seicento, tesi di dottorato, tutor Prof.ssa R. DE GENNARO, Università degli Studi di Napoli "Federico II", XIX ciclo, 2007, pp. 111-157.

⁹² BNN, ms. Branc. II.F.10, c. 4v.

⁹³ Ivi, c. 5r. Non molto lontano dal Mausoleo di Cecilia Metella era un obelisco in rovina, che Tutini manca di registrare perché traslato in Piazza Navona nel 1648 e inglobato nella Fontana dei Quattro Fiumi di Gian Lorenzo Bernini su commissione di papa Innocenzo X: cfr. R. WITTKOWER, *Bernini: lo scultore del barocco romano*, Milano, Electa, 1990, p. 369.

L'attenzione dell'erudito al manufatto antico si manifesta anche negli schizzi di due epigrafi approntati nel suo taccuino, indicate ai lati della Porta Santa in San Pietro, e dunque osservate prima del 1675 quando Francesco Maria Torrigio le attesta ormai nelle Sacre Grotte Vaticane:

In San Pietro, a man sinistra, quando s'entra nella chiesa, sopra l'acquasanta si vede una lapide grande, in mezzo della quale v'è una cancellata di ferro, e di sotto un pezzo di porfido, sopra del quale san Silvestro papa divide l'ossa di santi Pietro e Paolo, e parte restarono in San Pietro, e parte furono portate in San Paolo; la pietra è in questa forma:⁹⁴



Nell'acquasanta, a mano destra, in San Pietro, si vede la designata lapide sopra della quale fu mozza la testa ad infinitissimi martiri, alli cui lati si veggono fabricati le due tonde pietre di color nero, le quali erano li pesi che ponevano alle mani e piedi de' santi martiri quando loro davano la corda, et in mezzo di esse si vegono alcuni buchi, ove erano i fermi che se ligavano.⁹⁵

⁹⁴ Ivi, c. 3v. Della lapide dà già conto F. M. TORRIGIO, *Le sacre grotte vaticane*, Roma, Ercole, 1675, p. 50: «Si conserva anco sotto queste sacre grotte la pietra di porfido, sopra la quale furono spartite queste sante ossa (di che fa mentione Guglielmo Durando) da san Silvestro, la qual pietra è larga otto palmi, alta cinque, et è cancellata di crata di bronzo, e vi si leggono tali parole in lettera bollatica antica scolpita [...] Il Baronio dice che tal basilica fu fatta nel 324. Stava già tal pietra vicino la Porta Santa a mano sinistra, affissa al muro, e ne scrivono molti autori».

⁹⁵ BNN, ms. Branc. II.F.10, c. 4r. Anche per questa lapide si veda F. M. TORRIGIO, *Le sacre grotte*, cit., p. 59: «Vedesi [...] una pietra larga palmi cinque et un quarto [...] sopra la quale vi furono uccisi e tormentati molti corpi de santi martiri, e stava già a mano sinistra appresso la Porta Santa».



Alla luce di tali considerazioni, è ancor più rilevante riscontrare, sul verso della prima carta di questo zibaldone, un appunto sui celebri arazzi di Raffaello – unico artista espressamente citato nelle *Osservazioni* -, commissionati da papa Leone X per adornare le pareti della Cappella Sistina e saccheggianti dall'esercito imperiale nel 1527:

Nello sacco che fecero gli imperiali in Roma, a tempo di Carlo Quinto, ove fu ammazzato Burbone, suo capitan generale [...] quegli heretici dalla Camera Apostolica e da San Pietro si pigliarono le tapazzerie et gli panni di Araz lavorati di Rafaele, pittore famosissimo, et furono date al Principe d'Orange.

Havendo ciò inteso re Francesco Primo, re di Francia, dispiacendoli cotal fatto, fe' istanza al detto principe che gli vendesse detti panni, e così fece; quali havuti da detto re, gli mandò a donare a San Pietro et alla Sede Apostolica: fatto veramente di principe christianissimo.⁹⁶

Nel denunciare la perdita dei tessuti, sin da subito elogiati dai contemporanei e suggellati dal giudizio consegnato da Vasari nelle *Vite*,⁹⁷ Tutini propone una descrizione dell'avvenimento storico influenzata dalla sua posizione filofrancese, che lo induce a presentare il re di Francia, Francesco I, come un sovrano «christianissimo»,

⁹⁶ BNN, ms. Banc. II.F.10, c. 1v.

⁹⁷ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti scultori, pittori e architettori*, Firenze, Lorenzo Torrentino [1550] e Giunti [1568], edizione a cura di R. BETTARINI e P. BAROCCHI, *Le Vite de' più eccellenti scultori, pittori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze, S.P.E.S. (già Sansoni), 1966-1987, IV, p. 202: «[...] La quale opera fu tanto miracolosamente condotta, che reca maraviglia il vederla et il pensare come sia possibile aver sfilato i capegli e le barbe, e dato col filo morbidezza alle carni: opera certo più tosto di miracolo che d'artificio umano, perché in essi sono acque, animali, casamenti e talmente ben fatti che non tessuti, ma paiono veramente fatti col pennello».

il cui intervento si rivela salvifico per le opere d'arte contro gli abusi degli «heretici» imperiali.⁹⁸

Ritroviamo il racconto della spoliazione della Cappella Sistina anche nei *Discorsi dei sette officii del Regno*, opera ultima del napoletano edita a Roma nel 1666 non molto prima che morisse:

Don Ugo di Moncada [...] prima che al governo di Napoli pervenisse, si ritrovò in quello esecrando fatto, quando unitosi col Borbone, generale di detto imperadore, et a' 6 di maggio del 1527 entrò con l'essercito imperiale in Roma. Era egli huomo vario, d'inquieto cervello e di malvaggio consiglio; e fu il primo, con la sua soldatesca, che si accostò al Palazzo Apostolico, dando di calci alla porta di quel venerando luogo acciò ella si aprisse, per levar via quanto era in esso, come fecero [...]. Erano nel Sacrario di quella sacrosanta basilica una quantità di panni di arazzo, vagamente intessuti, con l'historia delle Vite degli Apostoli, disegnati da Rafaele d'Urbino; e questi anche saccheggiarono. Inteso tal fatto da Francesco, re di Francia [...] si comosse a pietà e fe' intendere al Moncada che gli vendesse quegli arazzi. Rispose egli di farne un dono a Sua Mestà: tale offerta non accettò il re di Francia, ma fe' stimare quei panni e montarono da cinquanta mila scudi, quali mandò al Moncada e rimandò i panni di nuovo in San Pietro.⁹⁹

È verosimile che Tutini abbia elaborato l'appunto appena citato delle *Osservazioni* in vista della redazione dei *Discorsi*, integrandolo con fonti storiografiche citate nell'opera, quali le *Historiæ suis temporis* del comasco Paolo Giovio¹⁰⁰ e l'*Historia della città e Regno di Napoli* di Giovanni Antonio Summonte. La prima consultazione testimonia un tentativo da parte dell'erudito di guardare oltre la produzione

⁹⁸ A. CHASTEL, *Il sacco di Roma*, Torino, Einaudi, 1983, p. 74: «l'operazione fraudolenta più notevole fu il furto degli arazzi pontifici». Sulla storia e la fortuna degli arazzi di Raffaello, si vedano in particolare due contributi di J. K. G. SHEARMAN, *The Vatican Stanzas: functions and decorations*, London, Oxford University Press, 1972; ID., *Raphael's cartoons in the collection of Her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel*, London, Phaidon, 1972.

⁹⁹ C. TUTINI, *Discorsi dei sette officii*, cit., pp. 176-177.

¹⁰⁰ P. GIOVIO, *Historiæ sui temporis*, Parigi, M. Vascosani, 1560, II, pp. 216-218. Su Giovio si veda B. AGOSTI, *Paolo Giovio: uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008.

storiografica partenopea rappresentata dal testo summontiano, da cui, invece, ricava il ritratto del viceré spagnolo Hugo de Moncada, «uomo vario, d'inquieto cervello e di malvaggio consiglio»,¹⁰¹ artefice principale del saccheggio dei «panni di arazzo [...] disegnati da Rafaele d'Urbino».¹⁰²

L'epilogo del racconto così delineato aggiunge un dato significativo sul rapporto di Tutini con le arti figurative: «quali [arazzi] hoggigiorno si veggono macchiati per lo strapazzo di andare innanzi et indietro»;¹⁰³ la denuncia dello stato di conservazione in cui versavano gli arazzi all'altezza della seconda metà del Seicento¹⁰⁴ mostra una sensibilità del napoletano per «lo strapazzo» subito dai celebri tessuti raffaelleschi forse riconducibile alla personale competenza nell'arte del ricamo appresa nel corso del noviziato presso la Certosa di San Martino.¹⁰⁵ Né è da escludere che il suo interesse per il «pittore famosissimo» sia stato influenzato dal clima classicista affermatosi intorno a sopraffini esponenti della cultura antiquaria romana, quali Giovan Pietro Bellori (1613-1696)¹⁰⁶ e Pietro Santi Bartoli (1635-1700), quest'ultimo curatore di quindici tavole tratte dagli arazzi vaticani destinate alla raccolta *Admiranda Raphaelis Urbinitis Monumenta* (1660). È da pensare, insomma, che Tutini anche a Roma tentasse di inserirsi nei dibattiti del tempo e non fosse del tutto indifferente alla cerchia erudita contemporanea; potrebbe essere collegato all'ambito di questi scambi un documento di mano ignota e di difficile datazione, rintracciato da chi scrive presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, copia del citato estratto dei *Discorsi*, dall'incipit: «Furto degli

¹⁰¹ G. A. SUMMONTE, *Historia della città e del Regno di Napoli*, cit., IV, pp. 54-55.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ C. TUTINI, *Discorsi dei sette officii*, cit., p. 176.

¹⁰⁴ È noto che alcuni arazzi, a seguito di varie vicissitudini, avessero perduto le orlature originarie, in parte ritrovate in Vaticano e considerate dagli studiosi residui dei tessuti raffaelleschi scomparsi: cfr. A. CHASTEL, *Il sacco di Roma*, cit., pp. 74-78.

¹⁰⁵ C. DE LELLIS, *Apologia*, cit., c. 2r.

¹⁰⁶ È noto il giudizio del Bellori su Raffaello quale culmine dell'evoluzione delle arti: «Allora la Pittura venne in grandissima ammirazione degli uomini, e parve discesa dal cielo, quando il divino Rafaele, con gli ultimi lineamenti dell'arte, accrebbe al sommo la sua bellezza, riponendola nell'antica maestà di tutte quelle grazie e di que' pregi arricchita, che già un tempo la resero gloriosissima appresso de' greci e de' romani». (G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672, ed. a cura di E. BOREA, introduzione di G. PREVITALI, postfazione di T. MONTANARI, Einaudi, Torino 2009). Bellori curò anche una *Descrizione delle immagini dipinte da Rafaele d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, edita a Roma nel 1695.

Arazzi Tessuti d'oro di San Pietro, fatto l'anno 1527, e come siano ritornati alla chiesa».¹⁰⁷

Nelle *Osservazioni* lo sguardo di Tutini si estende alle imprese della stagione del Barocco romano:¹⁰⁸

Urbano 8°, volendo nobilitare il sepolcro di San Pietro, sopra di questo vi fe' ergere quattro colonne ben grande di bronzo, che sostengono un baldacchino dello metallo stesso, sopra del quale vi sono molte statue di angeli e puttini con vari fregi et ornamenti, pur di bronzo, qual bronzo fu quello delle travi che sostentavano l'atrio di Santa Maria della Rotonda, et giudicò detto papa quello essere inutile, l'applicò a cotesto honore.¹⁰⁹

Seppur non specifichi il nome dell'artista, l'allusione è chiaramente al Baldacchino di Gian Lorenzo Bernini, eretto «sopra l'altare dei Santi Apostoli in San Pietro», commissionato da papa Urbano VIII nel 1623 e inaugurato dopo circa un decennio di lavori. Nel fissare la sua *osservazione*, Camillo, ancora una volta, si pone in linea con una filza di scritti elogiativi, più o meno contemporanei, dedicati al capolavoro berniniano ancor prima che venisse condotto a termine: dall'esaltazione dell'arte del sublime nell'*Ara Maxima* di Lelio Guidiccioni (1633)¹¹⁰ al silenzio intenzionale di Filippo Baldinucci,¹¹¹ che nella *Vita del Cavaliere Giovan Lorenzo Bernino* (1682) scriveva: «pare che qui mio mestiere esser dovrebbe il descrivere la grande opera, ch'egli si accinse a condurre [...] ma io stimo essermi lecito il non farlo».¹¹² Allo stesso modo, il sacerdote napoletano pare seguire la *querelle* che coinvolge molti eruditi contemporanei nel riferire che il bronzo adoperato per il capolavoro berniniano fosse

¹⁰⁷ BAV, Ottoboniani Latini, ms. 2700, c. 17r.

¹⁰⁸ Si veda in particolare T. MONTANARI, *Il teatro del barocco: San Pietro in Vaticano*, in ID., *Il Barocco*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 66-98.

¹⁰⁹ BNN, ms. Branc. II.F.10, c. 1r.

¹¹⁰ L. GUIDICCIONI, *Ara maxima Vaticana*, Roma, Guglielmo Facciotti, 1633.

¹¹¹ G. FINUGIO, *Relatione delle magnificenze che son nella Basilica vaticana fatta da Girolamo Finugio*, Roma, Giovanni Battista Robletti, 1645.

¹¹² F. BALDINUCCI, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore*, Firenze, Vincenzo Vangelisti, 1682.

stato rimosso dal pronao del Pantheon perché Urbano VIII, giudicandolo «inutile, l'applicò a cotesto honore»;¹¹³ affermazione che risuona quasi come una implicita difesa dell'operato papale contro la celebre pasquinata «Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini».¹¹⁴

Sulla scorta del rinnovato interesse per le antichità coltivato in seno alla cerchia barberiniana e belloriana si spiegherebbe, inoltre, l'annotazione conclusiva riportata da Tutini relativa ai sopralluoghi effettuati nell'area sotterranea della basilica, per valutare la staticità delle fondamenta su cui erigere l'imponente macchina progettata da Bernini.¹¹⁵

Hor cavandosi i fondamenti per ergere sopra sì gran mole di bronzo, fu costituito da detto pontefice un prelato che assistesse a non far toccare niente della terra per essere in quella seppelliti molti martiri e santi pontefici; con lo scavare ritrovarono la statua di Cupido dentro detta terra, che recò meraviglia a tutti, non essendo gran fatto che i Gentili, per togliere la memoria de' Principi delli Apostoli, concorrendovi tutto il mondo a riverirgli, havessero fatto qualche tempio di Cupido in quel luogo ove erano seppelliti detti apostoli, havendo essi ciò fatto in Gierusalem per oscurare la memoria dal sepolcro di Cristo vi posero la statua di Giove, sopra del Presepe vi eressero il Tempio di Adone, e dove fu crocifisso vi edificarono il Tempio di Venere.¹¹⁶

¹¹³ Studi recenti di Louise Rice hanno dimostrato che la notizia dell'uso del bronzo del Pantheon per l'erezione del Baldacchino di San Pietro sia frutto di un'operazione politica di papa Urbano VIII per difendersi dalle accuse dei contemporanei circa la sua decisione di depauperare il portico della chiesa di Santa Maria Rotonda per l'artiglieria da porre in difesa di Castel Sant' Angelo: cfr. L. RICE, *Bernini and the Pantheon bronze*, in G. SATZINGER und S. SCHÜTZE (hrsg.), *Sankt Peter in Rom 1506-2006*, München, Hirmer, 2008, pp. 337-352; EAD., *Urbano VIII e il dilemma del portico del Pantheon*, in «Bollettino d'arte», 6. Ser., 143 (2008), pp. 93-110.

¹¹⁴ G. BOSSI, *La Pasquinata: Quod non fecerunt Barbari fecerunt Barberini*, Roma, Libreria Enrico Filiziani, 1898. Si veda anche P. ROMANO, *Quod non fecerunt Barbari: il pontificato di Urbano VIII*, Roma, Tipografia Agostiniana, 1937.

¹¹⁵ M. SPAGNOLO, *Bernini: il baldacchino di San Pietro*, Modena, Panini, 2006, pp. 24-25.

¹¹⁶ BNN, ms. Branc. II.F.10, c. 1r.

La sagacia di papa Urbano VIII nel proteggere qualsiasi reperto si fosse trovato durante gli scavi da eventuali depredazioni trova riscontro nella *Relatione* redatta dall'Ubaldi, canonico di San Pietro e testimone diretto, il quale informa che il pontefice «proibì il levare e portar fuori ossa, medaglie, vesti, ceneri né l'istessa polvere e terra» e impose che «vi assistessero del continuo sacerdoti e ministri della chiesa», affidandone la cura a «Giovan Battista Nardone, chierico romano, notaro capitolino, ministro ordinario dell'Archivio di San Pietro»¹¹⁷ – da identificarsi forse con quel 'prelato' citato da Camillo. Nel consultare le fonti seicentesche più informate, non v'è traccia della notizia del ritrovamento di un «Cupido che recò meraviglia a tutti» perché segno di un tempio pagano eretto su suolo cristiano; l'unica statua di cui si ha notizia è quella testimoniata da Cassiano dal Pozzo nel suo *Memoriale*, edito postumo nel 1875: «In San Pietro, alla Confessione, nel cavare per le colonne coclidi, fu trovata la statua d'uno a giacere sopra un lettuccio, con iscrizione in lode della vita epicurea assai dishonesta, qual fu rotta e la statua conservata e portata al giardino del cardinale Barberino alle 4 fontane».¹¹⁸

In ultimo, le annotazioni sul Baldacchino consentono di indicare un *ante quem* utile per la datazione delle *Osservazioni*: la mancata citazione della *Cattedra di San Pietro*, affidata a Bernini da Alessandro VII Chigi nel 1656 e terminata entro il 1666, lascia supporre che la stesura del manoscritto brancacciano debba essersi conclusa entro quella data, dal momento che se il capolavoro berniniano fosse stato *in situ*, Tutini l'avrebbe visto 'incorniciato' dalla grande mole del Baldacchino e ne avrebbe, anche brevemente, registrato la presenza.

Un'altra traccia che riconduce al vivo della temperie culturale del pieno Seicento è un sonetto elogiativo, purtroppo non datato, rinvenuto da chi scrive nel corso delle ricerche presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, passato finora inosservato:

¹¹⁷ La *Relatione del canonico Ubaldi* è stata edita da M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma, Pasquino, 1982, pp. 607-736.

¹¹⁸ Cfr. G. LOMBROSO, *Notizie sulla vita di Cassiano Dal Pozzo*, Torino, G. B. Paravia, 1875, p. 48.

Ergo semper sit laudatus
Nam galantus, et garbatus
Semper plausus acclamatus,
huic sint laudes maxime.¹¹⁹

Autore del breve componimento è Camillo Tutini, che dedica i brevi versi al conte Federico Ubaldini (1610-1657).¹²⁰ Il senese *galantus et garbatus* era stato segretario prima del cardinale Francesco Barberini e poi della famiglia Chigi, nonché linguista appassionato di Dante e di letteratura trecentesca, ma soprattutto membro dell'Accademia degli Ansiosi di Gubbio;¹²¹ ed è verosimilmente in quest'ambito che il sacerdote napoletano dovette farne la conoscenza, dal momento che il nome di Tutini compare in un elenco dei «signori Ansiosi», finora inopinatamente ignorato dagli studiosi, stilato intorno al 1662 da Vincenzo Armanni, principe perpetuo e accademico Umorista e Fantastico di Roma.¹²² Questi ci informa che l'accademia non era «composta solo di Gubbini, quasi tutti gentilhuomini, ma di forestieri di gran qualità, e per virtù, e per sangue»,¹²³ ed aveva adottato come impresa un naviglio in mare con una conchiglia in atto d'aprirsi accompagnata dal motto *Donec optata veniat*, come è possibile vedere riprodotta sul frontespizio dell'*Elogio funebre dagli Accademici Ansiosi di Gubbio consecrato alla memoria del chiarissimo Giambattista Passeri*.¹²⁴

Da sottolineare che l'istituzione eugubina coltivava rapporti diretti con la cerchia accademica romana, forse stimolati dalla partecipazione del principe Camillo

¹¹⁹ BAV, Chig. I.VII.265, c. 14v.

¹²⁰ Fra le fatiche dell'Ubaldini, sono da ricordare i *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino editi a Roma nel 1640 con dedica a Maffeo e Niccolò Barberini: cfr. F. UBALDINI, *Documenti d'Amore di Francesco da Barberino del 1640*, ed. anast. a cura di L. SALVARANI, Lavis, La Finestra, 2009.

¹²¹ Sulle origini dell'Accademia degli Ansiosi di Gubbio, si veda O. LUCARELLI, *Guida storica di Gubbio*, Città di Castello, S. Lapi, 1886; M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, Forni, 1976 [I ed. 1926], I, pp. 213-214.

¹²² V. ARMANNI, *Delle lettere*, Macerata, Giuseppe Piccini, 1674, III, pp. 401-402.

¹²³ V. ARMANNI, *Delle lettere*, cit., II, p. 82.

¹²⁴ *Elogio funebre dagli accademici Ansiosi di Gubbio consecrato alla memoria del chiarissimo Giambattista Passeri*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1780.

Pamphili,¹²⁵ discendente di una famiglia originaria di Gubbio e nipote di Innocenzo X, ma soprattutto dalla presenza, prima da cardinale e poi da papa, del successore di quest'ultimo, Fabio Chigi; fra gli «huomini letteratissimi e qualificati che la compongono e che la illustrano»,¹²⁶ emergono anche personalità di spicco come il porporato Bernardino Spada, il cavalier Cassiano dal Pozzo, il cardinale Giulio Rospigliosi, Paolo Giordano Orsini duca di Bracciano, a volerne citare alcuni. Da Roma vi giunge anche Tutini forse intorno al 1662, quando s'inizia ad avere notizia dell'istituzione dell'accademia, e in questo clima stimolante stringe o consolida legami con altri accademici Ansiosi, oltre che con il conte Federico Ubaldini. Fra tutti, è da ricordare l'abate cistercense Ferdinando Ughelli (1594-1670) che, a suggello dell'interesse condiviso per i reperti archivistici e la storia ecclesiastica, nell'*Italia sacra* considera Camillo «noster amicus» e lo elogia come «antiquarum patriæ rerum omnius eruditus perscurator».¹²⁷ Più intimo, invece, doveva essere il rapporto con Michele Giustiniani (1612-1680), che, appassionato di scritti genealogici, ricercatore indefesso e lettore di fonti antiche alla stregua del sacerdote napoletano, definisce l'amico «uomo assai celebre» nelle sue *Lettere Memorabili*;¹²⁸ se ne trova ulteriore conferma in almeno due missive inviate da Tutini ad ignoti, sparse nelle miscellanee del Brancacciano, nelle quali raccomanda al proprio interlocutore di «mandar la lettera sotto nome di Michele Giustiniani, che mi verrà sicura e franca».¹²⁹

Proprio la corrispondenza tutiniana degli anni romani apre uno spiraglio interessante, e finora trascurato, sulla posizione assunta dal napoletano nella città capitolina, dove aveva tentato di affermarsi con «la modestia, la scienza soda, la curtesia e la creanza»,¹³⁰ virtù, a suo dire, tenute in particolare considerazione in

¹²⁵ È Vincenzo Armanni a invitare il principe Pamphili a prender parte all'Accademia degli Ansiosi. Si veda V. ARMANNI, *Delle lettere cit.*, II, p. 291.

¹²⁶ Ivi, p. 292.

¹²⁷ F. UGHELLI, *Italia sacra sive de episcopi Italiae et insularum adijacentium*, Roma, Bernardinum Tanum, 1642-1662, ed. cons. Venezia, Sebastianum Coleti, 1720, VI, col. 10.

¹²⁸ M. GIUSTINIANI, *Scelta delle lettere memorabili raccolte dall'abate Michele Giustiniani*, Napoli, Antonio Bulifon, 1683, I, p. 322.

¹²⁹ BNN, ms. Branc. VI.B.19, c. 76r; c. 90r.

¹³⁰ BNN, ms. Branc. VII.B.3, c. 243r.

prelatura. In tal senso, avrebbe giocato un ruolo centrale il sostegno accordatogli dal cardinale Francesco Maria Brancaccio nell'orbita intellettuale gravitante intorno al porporato Francesco Barberini. Dal nipote dell'ormai scomparso papa Urbano VIII, Tutini è «spronato [...] a proseguire l'*Historia de' vescovi di Napoli*»¹³¹ intrapresa negli anni giovanili e inviata a Roma dalle sorelle Ippolita e Laudamia insieme ad altri scritti, e soprattutto gli è affidata l'edizione postuma di alcuni opuscoli agiografici del canonico Michele Monaco raccolti nel *Rerum Sacrarum Sylvula*, pubblicato nel 1655 con dedica al cardinale Barberini. Per rispondere alle volontà di questo suo committente, Camillo si adopera nella ricerca di altri esemplari manoscritti del Monaco, in particolare di una Passione di Sant'Agata «cavata dalla libreria regia di re di Francia»;¹³² richiesta forse motivata dal titolo di cardinale diacono di Sant'Agata alla Suburra che Francesco Barberini aveva ricoperto per circa un decennio a partire dal 1632.

Intanto, la salute di Camillo iniziava a farsi cagionevole. Nel 1652, ormai ammalatosi, riceve dall'amico Tommaso Acquaviva qualche dobla spagnola per celebrare messa, mentre un piccolo foglio ci informa che un tale Giuliano gli alloggia una casa «alli Ceverari [...] a ragione di scudi tre, giulii due e baiocchi quattordici per ogni mese».¹³³ È verosimile che nell'estate del 1655, per ripagare Tutini delle fatiche intraprese, Francesco Barberini gli concedesse la cappellania di San Lorenzo in Damaso, in seguito rifiutata dal napoletano perché, come preannunciato, «ella non rende da 70 scudi incirca».¹³⁴

La laconica notizia «morì, tre anni sono, miserabilmente»,¹³⁵ riferita da Niccolò Toppi nella sua *Biblioteca Napoletana*, ha dato adito a non poche congetture. Già Francescantonio Soria fatica a comprendere se quel *tre anni sono* debba riferirsi all'anno di pubblicazione della *Biblioteca* 1678, o al periodo dell'elaborazione del testo: «se egli

¹³¹ Ivi, c. 242r.

¹³² BNN, ms. Branc. IV.A.6, c. 124r.

¹³³ BNN, ms. Branc. II.F.9, c. 20r.

¹³⁴ BNN, ms. Branc. II.C.11, c. 9r.

¹³⁵ N. TOPPI, *Biblioteca Napoletana*, cit., p. 55.

l'intese del tempo in cui componeva se l'ha capito esso solo»;¹³⁶ al tempo stesso propone come data della scomparsa il 1667, «in età pressoché settuagenaria»,¹³⁷ tenendo conto che il sacerdote napoletano edita nel 1666 la prima parte dei *Sette Uffici del Regno* ma non riesce a dare in luce la seconda, come informa Francesco Nazario nel *Giornale de' Letterati* di Roma:

Le minute descrizioni degli ufficii et ufficiali d'un Regno dimostrano la regia magnificenza del prencipe, e ci aprono la mente ad intender l'instituto e modo particolare del suo governo et altre cose giovevoli alla perfetta intelligenza di molte istorie. Era perciò lodevole il pensiero di Camillo Tutini, il quale, stimando la casa reale di Napoli non inferiore all'altre d'Europa nel numero et ordine de' ministri, disegnava di darne piena contezza con tutte le notitie che havesse potuto cavar dagli archivii e publici registri del Regno. E già n'havea tessuti discorsi sopra i sette primarii ufficii [...] ma per essergli sopraggiunta la morte, non ha potuto divulgare che questa parte.¹³⁸

Il perdurare di questa confusione raggiunge il secolo scorso allorché Ernesto Maria Martini ha avanzato l'ipotesi che Camillo fosse ancora in vita nel 1669, fuorviato da un errore di lettura della data di una missiva inviata invece nel 1660 dal letterato al soprintendente dell'Archivio della Zecca di Napoli, affinché consentisse all'amico Camillo Pellegrino di condurre in sede le sue ricerche sulla storia della città di Capua.¹³⁹

A sciogliere ogni dubbio sugli estremi cronologici della biografia di Tutini giunge nuovamente in nostro aiuto la testimonianza di Domenico Martire: «tutto che fosse virtuoso e conosciuto dal papa Alessandro VII, morì allo Spedale di Bonfratelli, a' 8 d'agosto 1666, in età d'anni 72».¹⁴⁰

¹³⁶ F. A. SORIA, *Memorie storico-critiche*, cit., p. 610.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ F. NAZARIO, *Giornali de' letterati dall'anno MDCLXVIII fino all'anno MDCLXXV*, Roma, Tinassi, 1676, p. 85.

¹³⁹ BNN, ms. Branc. II.F.9, c. 152v.

¹⁴⁰ B. AGOSTI e I. DI MAJO, *Biografie d'artisti*, cit., pp. 113-135.

Qualche mese prima che si spegnesse presso l'ospedale di San Giovanni di Dio, fondato nel 1581 dal napoletano Pietro Soriano, Camillo aveva già condotto a termine una delle sue ultime fatiche: la *Porta di San Giovanni Laterano*.

III.

UN «INFATICABILE RICERCATORE»:

TUTINI NEI PANNI DEL FILOLOGO

Per comprendere appieno il *modus operandi* di Camillo Tutini e cogliere i presupposti della nota *De' pittori* è necessario esaminare l'approccio del sacerdote napoletano all'opera d'arte; aspetto, questo, sul quale ci si è poco interrogati e che una lettura dei suoi scritti editi e inediti, sparsi nelle numerose miscellanee del Fondo Brancacciano a lui assegnate, può indubbiamente rivelare. In questa sede, si è scelto di focalizzare l'attenzione su due fatiche (il *Prospectus historiae ordinis carthusiani* e i *Discorsi dei sette officii*) intraprese negli anni napoletani e che poi tennero impegnato l'erudito a Roma negli anni sessanta del Seicento, in contemporanea alla compilazione del manoscritto *De' pittori*; mentre la disamina degli otto disegni dei membri della famiglia Schinosi vuole essere una breve riflessione sul rapporto di Tutini con la cultura figurativa locale.

1. – TRA FILOLOGIA E OPERA D'ARTE

La lunga stagione dell'erudizione sacra campana avviata dallo spirito controriformistico di fine Cinquecento si converte, agli inizi del secolo seguente, in una nuova coscienza storiografica laddove l'opera d'arte non è presa in considerazione ed analizzata esclusivamente come testimonianza della religiosità cittadina, quanto piuttosto come attestazione di una vicenda storica al pari di un documento d'archivio.

Tutini, impegnato com'era «a cavar dalle tenebre de' secoli mezzani codici, diplomi ed altri monumenti»,¹ al fine di rimpinguare i suoi studi agiografici, costituisce l'esempio più eloquente di questa transizione culturale. Nel 1633, per i tipi di Ottavio Beltrano, Camillo, ancora lontano dal raggiungere lo stato sacerdotale, pubblica le *Memorie della vita miracoli e culto di san Gianoario* inserendosi nella diatriba sui natali del santo tra beneventani e napoletani,² a favore di questi ultimi. Orbene, nel tentativo di delineare una dettagliata biografia del principale protettore di Napoli, dalle origini della città alla recente eruzione del Vesuvio nell'inverno del 1630, ultimo evento considerato prodigioso, Tutini si serve di testi manoscritti – tra cui il cinquecentesco poemetto in ottave di Bernardino Siculo da cui recupera il nome di Tommaso Malvito a proposito del Succorpo patrocinato da Oliviero Carafa per il Duomo –,³ di testi a stampa – come il *Martirologio romano* (1583) curato dal cardinale Cesare Baronio – e, in assenza di una valida base documentaria, di epigrafi e di manufatti artistici. È significativo, sotto quest'aspetto, che Camillo, intento a ricercare gli originali tratti del volto di san Gennaro, effettui *de visu* dei sopralluoghi presso le catacombe gianuariane a Capodimonte, supponendo che, avendovi san Severo fatto erigere una chiesa in onore del santo, «vi havesse anco fatto pingere il suo ritratto»,⁴ e, non trovandone *in situ* alcuna traccia, deduce che le pitture «per lunghezza de' tempi et per l'humidità

¹ F. A. SORIA, *Memorie storico-critiche degli storici napolitani*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1782, II, p. 68.

² C. TUTINI, *Memorie della vita miracoli e culto di san Gianoario martire, vescovo di Benevento e principal protettor della città di Napoli raccolte da don Camillo Tutini napoletano*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1633.

³ Per il poemetto di Bernardino Siculo e la sua circolazione nell'ambiente erudito napoletano, si rimanda al capitolo VI § 2.

⁴ C. TUTINI, *Memorie*, cit., p. 94.

del luogo siano rovinate e disfatte, come si veggono dell'altre»,⁵ dando così conto dello stato di conservazione dell'area catacombale all'altezza del primo Seicento. Accantonato, dunque, il cimitero gianuario, l'erudito s'ingegna nella ricognizione diretta dell'opera d'arte e nella consultazione della *Cronaca di Santa Maria del Principio*, concludendo che la più antica effigie del santo si debba individuare in un'absidiola della chiesa di Santa Restituta, dove nel 1322 Lello da Orvieto aveva rappresentato in mosaico una *Madonna in trono con Bambino tra i santi Gennaro e Restituta*:

Nondimeno sono andato investigando se di questo santo martire in altro luogo di Napoli vi fusse qualche altro ritratto da quel tempo; e ritrovo che probabilmente sia quello c'ora si vede nella chiesa di Santa Restituta nella Cappella di Santa Maria del Principio, et questo sia il vero ritratto non affermo, ma bensì che poco dopo morto fu effigiato. [...] et passando l'imperadore Costantino da Napoli per andare in Oriente al Concilio Niceno, essendo con esso sua madre, circa il 324, diede ordine che si edificasse una chiesa ad honor di Santa Restituta, martire insigne in Africa, et fabricandosi la chiesa, unirono l'oratorio di Sant'Aspren et la Cappella di Santa Maria del Principio in detta chiesa, come hoggi si vede, e Santa Elena fe' rifare di musaico la Madre Santissima, alla cui destra fe' pingere San Gianuario, et alla sinistra Santa Restituta; et che questa figura di San Gianuario fosse pinta poco dopo il suo martirio è chiaro perché esso morì nel 305, si diede principio alla chiesa il 324 quando erano trascorsi anni 19 ch'era stato decollato, fossero passati anni dieci nella fabrica di detto tempio che sarebbeno 29; adunque egli è probabile che questo sia il ritratto di San Gianuario; et essendo il santo napoletano e di gente nobile, era anco facile trovarsene alcuna copia cavata dal proprio naturale.⁶

In altre occasioni, invece, nella produzione letteraria di Tutini l'opera d'arte costituisce solo un corollario indispensabile per arricchire uno scritto, come si verifica

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, pp. 94-95.

per il *Prospectus historiæ ordinis carthusiani*,⁷ sunto di una ben più vasta ricostruzione della storia della congregazione secondo una parabola ascendente, dalla fondazione ad opera di san Bruno al primo decennio del Seicento, intrapresa prima in qualità di novizio presso la certosa di San Martino di Napoli, poi condotta in avanti fino agli anni romani «per ragione hereditaria» e «per la memoria de tanti di mia casa».⁸ Ai fini della stesura di una simile opera agiografica, Tutini avvia un lungo carteggio con i priori delle maggiori certose della Penisola, da Venezia a Serra San Bruno,⁹ e con i principali studiosi di erudizione sacra, in particolare l'abate cistercense Ferdinando Ughelli, che fra il 1642 e il 1648 aveva editato i nove tomi dell'*Italia sacra*. Tali studi erano finalizzati a reperire soprattutto materiale archivistico sul quale Camillo potesse poggiare la narrazione storiografica; s'inserirebbe in questo clima una missiva inedita, inviata a ignoto, nella quale, dopo aver ribadito la propria devozione per la religione certosina, Tutini avanza una richiesta ben precisa:

mi farà anco favore di mandarmi un disegno ben fatto del'effigie di san Bruno, che anni sono fu ritrovato in Calavria, che è un vecchio con un poco di barba, con un bastone et una croce e libro nelle mani, de quale credo ne farà qualche copia in questa casa a volermi favorire alla spesa, essendone uno nella certosa di Capri; e mi servirà di farlo intagliare per ponerlo nel principio di questa cronichetta.¹⁰

La lettera risalirebbe agli anni romani, dal momento che l'erudito lamenta di non poter provvedere di persona alla copia del dipinto – «ritrovandomi fuori di mia casa»

⁷ C. TUTINI, *Prospectus historiæ ordinis Carthusiani. Additum est breve chronicon monasterii S. Stephani de Nemore iusdem ordinis. Nec non series Carhusiarum per orbem. Auctore Camillo Tutino presbytero Neapolitano*, Viterbo, 1660.

⁸ BNN, ms. Branc. III.D.10, c. 76r.

⁹ Il 30 settembre 1661 Tutini scrive al padre priore della certosa di Venezia per ottenere documenti d'archivio relativi alla fondazione del monastero, da inserire nel *Prospectus*: «[...] riceverà, Vostro Padre, un libretto sciolto, nel quale potrà vedere quanto ho faticato per la religione cartusiana e quante cose peregrine ho raccolte per farne l'historia di quella, benché me manchino molte [...] La prego a mandarmi la fundatione di questa certosa, con qualche memoria insigne di questa casa sì di religiosi di buon openione come di scrittori o fatti memorabili accaduti in quella, acciò possa collocarli nello racconto farò di questa certosa nell'historia» (BNN, ms. Branc. III.C.7, c. 116v).

¹⁰ *Ibidem*.

- e soggiunge di dover accantonare l'*Historia*, il cui complesso lavoro si protraeva da lungo tempo, per realizzare in luogo di essa una ristretta «cronichetta». È degno di nota che Camillo richieda un dipinto specifico e accenni al suo ritrovamento in terra calabra avvenuto di recente, mentre in una seconda missiva indirizzata al medesimo interlocutore, accusato di non aver dato ancora risposta a distanza di circa nove mesi, fornisce ulteriori tasselli sulla natura della richiesta: Tutini puntualizza che il ritratto di san Bruno al quale si riferisce era stato «ritrovato anni sono in Santo Stefano» e desidera che la «testa sia disegnata al natural».¹¹ Precisazioni, queste, che inducono a ipotizzare che l'opera potesse essere simile al *San Bruno* oggi conservato nella chiesa dell'Assunta in Serra San Bruno (fig. 1), dove era ubicata la prima sede certosina patrocinata dal santo fondatore.¹²

Contemporaneamente alla redazione del *Prospectus*, il sacerdote napoletano è impegnato in un'altra fatica, l'ultima ad essere pubblicata prima della sua scomparsa: i *Discorsi dei sette officii del Regno di Napoli*, concepiti in diversi tomi ma dei quali riesce a condurre alle stampe soltanto il volume dedicato alle cariche del conestabile, del maestro giustiziere e dell'*ammirante*.¹³ Ancora una volta è la corrispondenza trattenuta da Camillo a illuminare sull'argomento, benché si tratti in ciascun caso di lettere prive di data e, talvolta, anche di intestazione. In una missiva indirizzata da Roma, l'erudito così informa: «a richiesta di molti signori napolitani, anni sono, mi diedi a comporre una historia de' sette officii del Regno [...] et ogniun di essi have un libro particolare,

¹¹ BNN, ms. Branc. IV.A.6, c. 13v.

¹² Sul complesso certosino si veda R. BANCHINI, *I certosini a Serra San Bruno*, in S. VALTIERI (a cura di), *Storia della Calabria nel Rinascimento*, Roma, Gangemi, 2002, pp. 727-748; S. BERTOCCI e G. DEL DUCA, *Il primo insediamento dei certosini in Italia: la Certosa di Serra San Bruno*, in S. BERTOCCI e S. PARRINELLO (a cura di), *Architettura eremitica. Sistemi progettuali e paesaggi culturali. Terzo Convegno internazionale di studi sull'architettura eremitica, Camaldoli, 21-23 settembre 2012*, Firenze, Edifir, 2012, pp. 444-449; D. PISANI e F. TASSONE (a cura di), *Certosini a Serra San Bruno: il patrimonio storico e artistico*, Serra San Bruno, Certosa, 2015.

¹³ C. TUTINI, *Discorsi dei sette officii ovvero dei sette grandi del Regno di Napoli*, Roma, Iacomo Dragonelli, 1666.

ove si veggono le vite et attioni illustri d'ogniun di essi»;¹⁴ opera che andava ultimando sostenuto da personalità romane a noi ignote.

Da una simile committenza emerge, in primo luogo, la considerazione in cui era tenuto Tutini non solo presso l'ala aristocratica napoletana, che riconosceva il suo ruolo di perito delle vicende storiche del Regno, ma anche in quella capitolina. Realizzare un'opera come i *Discorsi* comportava, per Camillo, l'impiego di ricerche storiografiche pregresse, da lui condotte per fatiche come *Dell'origine e fondatione de' seggi* (1644), i carteggi intrattenuti con informatori ubicati in diverse province del Regno e ricognizioni archivistiche. In particolare, queste ultime si sarebbero rilevate indispensabili quando, dopo aver disquisito sulle origini storiografiche della carica in esame e del suo significato, l'erudito annovera le personalità che le hanno dato lustro; a tal fine, la ricerca di documenti inediti riguardanti sia le gesta della figura citata sia le antiche origini della casata di appartenenza, incrocia gli studi genealogici effettuati in precedenza, traducendo i *Discorsi* in una decantazione dell'alto lignaggio del Regno. Lo si intuisce soprattutto dalle numerose lettere nelle quali Camillo richiede, in cambio della menzione di una famiglia che vantasse un antenato ufficiale del Regno, «qualche soccorso per la stampa perché tutti l'interessati, tanto napoletani quanto questi signori romani, hanno cooperato alla spesa di detta fatica per farla uscire fuori».¹⁵

Era intenzione dell'erudito adoperare delle illustrazioni a corredo del testo, «acciò il lettore habbia tutta quella cognitione di questa dignità»,¹⁶ con finalità, dunque, differenti dal disegno del ritratto di San Bruno, posto a decoro del *Prospectus*, benché, esattamente come per l'opera certosina, lo storico individui, anche in tal caso, una fonte ben precisa dalla quale ricavare le incisioni: lo *Zodiaco* di Pietro Lasena, edito nel 1630

¹⁴ BNN, ms. Branc. VI.B.19, c. 35v. Si veda anche il testo di un'altra missiva, purtroppo interrotto dalla rifilatura della carta, nel quale Tutini informa, sommariamente, sulla vita dell'opera: «Anni sono raccolti le memorie de' sette uffici del Regno, quali ridotti a breve stato mi fecero premura questi signori romani interessati che io le dovessi mandare in luce; e così, per sodisfarli *** ***, ho fenito di stampare due libri, cioè de' contestabili e dell'ammiranti; diedi principio al terzo de' maestri giustitieri» (BNN, ms. Branc. IV.A.6, c. 241r).

¹⁵ BNN, ms. Branc. III.C.7, c. 169r.

¹⁶ BNN, ms. Branc. IV.A.6, c. 244v.

sotto il nome di Francesco Orilia.¹⁷ In esso, si descrivevano gli apparati allestiti il 23 giugno 1629 in occasione della festa di San Giovanni Battista, costituiti da effimere strutture architettoniche variate sul tipo dell'arco trionfale e adornate di emblemi zodiacali (fig. 2), appunto, ed epitaffi encomiastici dedicati al viceré di Napoli Antonio Álvarez de Toledo duca d'Alba.

Tutini, che era stato testimone della celebrazione, rammenta che «tra l'altre figure che vi erano, vi furono l'effigie delli sette uffici del Regno»¹⁸ e fa espressa richiesta al proprio interlocutore di poter consultare il testo dell'Orilia, affinché possa ricavare dalle illustrazioni ivi presenti «l'habiti di ciascheduno officio con l'insegne portano nelle mani»,¹⁹ destinate ai suoi *Discorsi*. L'impegno di Camillo nella produzione di queste incisioni doveva essere diretto e accurato se in una lettera scrive di aver mandato le dimensioni delle sette figure chiedendo a un certo Novello di inviargli il lavoro completo «acciò non sia qualche gofferia, atteso lo libro sarà cospicuo e lo carattere nobile»;²⁰ mentre, in un'altra circostanza, invia nuovamente all'intagliatore le misure dei disegni, raccomandando: «mi facci piacere farne un disegno e mandarmelo a vedere per via del procaccio, acciò vengano bene designati et osserrar possa se le insegne di ciascheduno che deveno portare in mano non si sbagli»²¹ (figg. 3-6).

L'insistenza di Tutini incentrata esclusivamente sulla fedeltà nella ricostruzione figurativa del dato storico anziché sulla resa stilistico-compositiva dell'incisione è indicativa della sua indole filologica e storiografica, avulsa da una coscienza critica in fatto d'arte.

¹⁷ F. ORILIA, *Il Zodiaco over idea di perfettione di prencipi formata dall'heroiche virtù dell'illustrissimo et eccellentissimo signore don Antonio Alvarez di Toledo duca d'Alba viceré di Napoli*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1630.

¹⁸ BNN, ms. Banc. IV.A.6, c. 176r.

¹⁹ Ivi, c. 244v.

²⁰ Ivi, c. 168r.

²¹ BNN, ms. Branc. III.D.3, c. 5r.

2. – SU OTTO DISEGNI DEL FONDO BRANCACCIANO

Fra le carte di una miscellanea del Fondo Brancacciano inventariata sotto il nome di Camillo Tutini,²² si conserva una serie di otto fogli (cm 18x11), numerati solo sul recto, all'interno dei quali vi sono dei riquadri di cm 14x9, ciascuno ospitante un'illustrazione di soggetto storico esplicitato nella didascalia posta a corredo: «Re Ladislao dà 50 oncie d'oro ad Antonio supra li fiscali di Bari»²³ (fig. 7); «Re Ladislao crea maresciallo Ludovico Schinosa»²⁴ (fig. 8); «La reina Giovanna Seconda manda Giovanni Schinosa, giodice di Vicaria, a vindicare il giustitiere d'Apruzzi»²⁵ (fig. 9); «Re Ladislao crea suo cameriere Antonio Schinosa»²⁶ (fig. 10); «Re Ferrante manda Simonetto Schinosa a vestir la collana al Duca di Sora»²⁷ (fig. 11); «Re Alfonso riceve Giovanni Schinosa per suo familiare»²⁸ (fig. 12); «Re Ferrante manda Simonetto in Roma con alcuni capitoli al papa»²⁹ (fig. 13); «Pietro Schinosa dà il giuramento de fideliter amministrando alla reina Giovanna»³⁰ (fig. 14). Finora trascurati dagli studi, un primo cenno si deve a Giovanni Della Peruta, che li indica come «Disegni di otto sovrani tratti dalla storia di Napoli con titoli di mano del Tutini», enumerandoli insieme ad altri manoscritti brancacciani assegnati al sacerdote napoletano.³¹

La paternità del segno grafico delle didascalie corrisponde, in effetti, a quella documentata dalle lettere autografe di Camillo sebbene la rifilatura delle carte non ne consenta una lettura completa; sono invece di un altro autore, forse intervenuto sul testo in un secondo momento, e che purtroppo non sono riuscita ad identificare, le

²² BNN, ms. Branc. IV.A.6, cc. 35r-42r.

²³ Ivi, c. 35r.

²⁴ Ivi, c. 36r.

²⁵ Ivi, c. 37r.

²⁶ Ivi, c. 38r.

²⁷ Ivi, c. 39r.

²⁸ Ivi, c. 40r.

²⁹ Ivi, c. 41r.

³⁰ Ivi, c. 42r.

³¹ G. DELLA PERUTA, *Il governo cittadino tra rivolta e restaurazione nella Napoli di Camillo Tutini (1625-1666)*, tesi di dottorato, tutor Prof. G. GALASSO, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", XVII ciclo, 2006, in particolare p. 302.

aggiunte visibili in particolare nelle carte 35r e 36r, relative perlopiù alla data dell'avvenimento raffigurato.

I titoli descrittivi consentono di riconoscere puntualmente le vicende storiche che interessano ciascun riquadro, dove sono effigiati quattro sovrani succedutisi sul trono del Regno di Napoli tra la fine del Trecento e il tramontare del Quattrocento – Ladislao di Durazzo (1386-1414), Giovanna II (1414-1435), Alfonso I d'Aragona (1442-1458), Ferrante I (1458-1494).³² I regnanti, disposti senza un criterio cronologico, sono rappresentati in atto di affidare incarichi diplomatici ad alcuni membri della famiglia Schinosa (o Schinosi), eletti a dignitari di corte, dei quali la serie di disegni si prospetta essere una vera e propria esaltazione.

Di origine cosentina, con ramificazioni per vie parentali nella città di Benevento e in Terra di Bari, secondo le fonti storiografiche la casata si contraddistinse per la fedeltà e il servizio prestati prima agli Angiò-Durazzo e poi agli Aragona, che le garantirono una ragguardevole posizione sociale esemplificata nei disegni in esame dai cinque maggiori rappresentanti.

Riguardo a questi ultimi informa lo storico Andreotti nella *Storia dei cosentini* (1869),³³ riferendo che nella prima metà del XV secolo a Ludovico sarebbe spettata la carica di maresciallo, mentre Antonio fu creato dal re Ladislao suo familiare e ciambellano; in quest'ultimo la fedeltà alla corona raggiunse l'apice, dal momento che, in veste di sindaco del collegio dei nobili di Cosenza, Antonio si sarebbe imposto come risoluto sostenitore della fazione durazzesca nello scontro con la parte angioina favorevole a Luigi III d'Angiò in qualità d'erede della regina Giovanna II, della quale avrebbe sposato le dinamiche politiche un altro Schinosi, Giovanni, maresciallo e consigliere di lei e del suo successore Alfonso I d'Aragona.³⁴ A questi si può aggiungere Pietro, signore di Civita, annoverato da Palmieri fra i «feudatari nella

³² Diversamente da quanto sostenuto da Della Peruta, che ne individuava otto.

³³ D. ANDREOTTI, *Storia dei cosentini*, Napoli, Salvatore Marchese, 1869, II, p. 36.

³⁴ Ivi, p. 99. Si veda anche V. NAPOLILLO, *Famiglie nobili di Cosenza: memoria storica*, Cosenza, Nuova Santelli, 2014, p. 102.

nostra regione [Calabria Citra]»³⁵ al tempo di Giovanna II, e Simone, di cui ho trovato traccia in una missiva brancacciana, nella quale un ignoto scrive di aver dato a Tutini una «nota d'una scrittura che è una istruttione che diede un re aragonese ad uno Simone Schinosa mentre stava a Roma».³⁶

La lettera, quindi, confermerebbe che l'erudito abbia effettivamente lavorato a una storia della casata calabra, la cui ascesa dovrebbe essersi conclusa intorno alla seconda metà del XVII secolo, dal momento che gli Schinosi compaiono fra le «famiglie nobili estinte della città di Cosenza» nella *Descrittione del Regno di Napoli diviso in dodeci provincie* pubblicata nel 1671 ad opera di Cesare d'Engenio e Ottavio Beltrano.³⁷ D'altra parte l'interesse di Tutini verso le genealogie è acclarato dalla sua opera dedicata all'*Historia della famiglia Blanch* (1641) e dall'impegno da lui assunto nella pubblicazione, nel 1641, dei *Discorsi delle famiglie estinte, forastiere o non comprese ne' seggi di Napoli, imparentate colla casa della Marra* di don Ferrante della Marra, quest'ultimi portati avanti su sollecitazione di «amici, i quali altresì gli han giudicati degni della luce [...] accioché non rimanessero privi di quella eccellenza, che dalla sua virtù ricevertero».³⁸

A fronte dei suddetti interventi va considerata la mole di materiale rimasto inedito risalente già agli anni giovanili, risultato di ricerche archivistiche dedicate alle principali dinastie meridionali, che, stando a quanto insinua Carlo de Lellis, sarebbero state stimulate, a partire dal 1626, dalla collaborazione con Bartolomeo Chioccarello per «far raccolta dai regi archivi di tutte le scritture concernenti alla regia giurisdizione»,³⁹ e utilizzate da Camillo, che, dopo aver selezionato «alcune note spettanti alla nobiltà delle famiglie, cominciò ad andarle dispensando a quelli delle

³⁵ L. PALMIERI, *Cosenza e le sue famiglie*, Cosenza, L. Pellegrini, 1999, I, p. 496.

³⁶ BNN, ms. Branc. IV.A.6, c. 304r. Forse con riferimento all'incarico diplomatico affidato a Simone Schinosi da Ferrante I, inviandolo presso papa Pio II Piccolomini che lo aveva riconosciuto legittimo sovrano, incoronandolo nel 1459 nella Cattedrale di Barletta.

³⁷ C. D'ENGENIO e O. BELTRANO, *Descrittione del Regno di Napoli diviso in dodeci provincie*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1671, p. 195.

³⁸ F. DELLA MARRA, *Discorsi delle famiglie estinte*, Napoli, Ottavio Beltrano 1641, p. IIr.

³⁹ C. DE LELLIS, *Apologia contro d. Camillo Tutino*, BNN, ms. Naz. X.B.25, c. 2r.

famiglie stesse, da' quali qualche mercede ricevendone, maggiormente a ciò fare s'infervorò». ⁴⁰

Alcune di queste ricerche sono sviluppate dal sacerdote nella *Tavola delle famiglie che sono in questo libro, le quali sono cavate dal Regio Archivio della Zecca, dalla Regia Cancellaria et da' notamenti di notari*,⁴¹ mai data alle stampe e sfuggita anch'essa all'attenzione degli studi. Sebbene non sia possibile una datazione del testo, il titolo descrittivo consente di individuare i luoghi di ricognizione di Tutini, ipotizzando un *modus operandi* adottato anche per la restante produzione del medesimo genere. Fra le casate annoverate è presente anche la «Schinosa seu Spinosa familia»,⁴² citazione che sottolinea l'attenzione rivolta da Camillo a questa famiglia con la quale condivideva lontane origini calabresi per il ramo materno.⁴³

Nel quadro fin qui delineato si colloca anche un'altra lettera rintracciata da chi scrive fra i fogli sparsi di una miscellanea di scritti di varia natura,⁴⁴ inviata a Camillo nella primavera del 1647, qualche mese prima della sua partenza da Napoli. Si tratta di una missiva inviatagli dal miniaturista Giovan Battista Anticone, il quale, rispondendo ad un ignoto – identificabile con un nobile cosentino grazie a riferimenti impliciti nel testo – preoccupato che il «signor Francesco Antonio Schinosa da Bisceglia pretenda discendere da cotesta città [Cosenza] et voler godere gli honori che godeno i nobili cosentini»,⁴⁵ puntualizza che:

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ BNN, ms. Branc. II.F.13. Collegata all'araldica è la prolifica produzione di alberi genealogici approntati da Tutini, che arricchiscono diversi codici brancacciani, talvolta resi attraverso ricostruzioni semplici e abbozzate su carte sciolte, talaltra messi a punto con maggiore cura potendo contare probabilmente su una messe di dati d'archivio che ne consentisse la realizzazione o dovendo rispondere alle richieste di un committente.

⁴² Ivi, c. 133r.

⁴³ Così il sacerdote Domenico Martire menziona l'erudito napoletano nella *Calabria sacra e profana*: «Camillo Tutini di Napoli, oriundo de Calabria per parte di sua madre, sorella del suddetto Camillo Salerno» (p. 115); cfr. B. AGOSTI e I. DI MAJO, *Biografie d'artisti nella Calabria sacra e profana di Domenico Martire*, in I. DI MAJO (a cura di), *Dal Vicerego a Napoli. Arti e lettere in Calabria tra Cinque e Seicento*, Napoli, Paparo, 2004, pp. 113-141.

⁴⁴ BNN, ms. Branc. VI.B.10, c. 110r.

⁴⁵ *Ibidem*.

in Napoli v'è don Camillo Tutini, prattichissimo in queste cose, et in materia de lite de' seggi se ne serve *passim* la nobiltà napolitana; et è huomo intendente, come ne potrà far fede il signor Francesco Pascale, che è suo amico, et il signor Pirro Scaglione in Napoli, et altri cosentini che lo conoscono; servitive di costui, che assicuro a Vostra Signoria che vi levarete questa vessatione del signor Schinosa, mentre lo detto don Camillo ha cognitione non solo dele cose della città di Napoli, ma del Regno ancora.⁴⁶

Il testo – che Tutini ricopia, com'è solito fare per buona parte del suo carteggio – rappresenta un chiaro attestato della stima nutrita dall'Anticone nei suoi riguardi giudicandolo «huomo intendente [...] non solo delle cose della città di Napoli, ma del Regno ancora»,⁴⁷ e costituisce, inoltre, un appiglio significativo a favore di un artista a noi tuttora sconosciuto ma evidentemente noto all'erudito,⁴⁸ che per primo lo avrebbe inserito nella sua nota *De' pittori scultori architetti* fra i miniatori contemporanei, «quali ritrovarono il segreto di ponere l'oro in foglie sulle cartepecore, all'usanza antica».⁴⁹ Tanto che su quest'unica e stringata traccia, nella prima metà del Settecento Bernardo De Dominici delinea un breve profilo dell'Anticone,⁵⁰ indicandolo a Palermo, al seguito della pittrice Sofonisba Anguissola, dalla quale «apprese l'arte del miniare, e servì ancor egli varii principi per l'Italia, vedendosi le sue opere dipinte con forza di colore e buon disegno».⁵¹

In particolare, il biografo settecentesco segnala nella collezione di Andrea d'Avalos, principe di Montesarchio, «alcune ninfe con satiri che in paese scherzavano, com'altresì in casa del duca di Mataloni alcune figure di sante vergini, in mezze figure

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ad oggi non si hanno notizie delle opere dell'Anticone. Dopo la citazione del Tutini, la sola testimonianza del De Dominici è stata interamente ripresa da U. THIEME und F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, W. Engelmann, [poi] E. A. Seemann, 1907, vol. I.

⁴⁹ C. TUTINI, *Porta di San Giovanni Laterano di don Camillo Tutini napolitano*, BNN, ms. Branc. II.A.8, c. 92v.

⁵⁰ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Stamperia Ricciardi, 1742, edizione commentata a cura di F. SRICCHIA SANTORO e A. ZEZZA, Napoli, Paparo, 2008, III, p. 892.

⁵¹ Ivi, p. 888.

dipinte con accurata diligenza, ma da maestro»;⁵² lavori dei quali oggi non rimane alcuna traccia.

Il recupero della lettera di Anticone, oltre a restituirci una spia dei rapporti che Tutini potrebbe aver intrapreso con alcuni artisti, informa su quanto l'erudito fosse tenuto in considerazione presso l'aristocrazia calabrese, della quale era membro anche quel 'signor Pirro Scaglioni', di origini cosentine,⁵³ menzionato nella stessa missiva e noto già a Camillo, il quale nel 1644 gli aveva dedicato il *Sopplimento all'Apologia del Terminio*.⁵⁴

Resta da chiedersi, a proposito dei disegni, se l'erudito non abbia assolto all'unico compito di compilatore delle didascalie o si sia cimentato nell'esecuzione delle illustrazioni. Una prospettiva in tal senso si apre con l'esame di alcuni fogli di varie dimensioni assemblati in miscellanee anch'esse del Fondo Brancacciano, sui quali sono tratteggiati un numero consistente di stemmi, per la maggior parte risolti con estrema semplicità e accompagnati al più da stringate indicazioni (sulla composizione dell'arme, dai colori alle figure dello scudo), alle quali sono da collegare le didascalie giustapposte a stemmari ben più elaborati riconducibili alla mano di Camillo, come gli esemplari conservati nelle miscellanee II.A.7 e III.D.3 (figg. 15-16) della Biblioteca Nazionale di Napoli.

Anche gli schizzi di due figure, la prima con la *Madonna con Bambino* entro una nicchia a conchiglia sul verso della prima carta (fig.17) e un uomo in toga forse abbozzato per i *Discorsi dei sette officii* (figg. 18-19), entrambe slegate dal testo e schizzate a margine di due appunti autografi, rimandano al tratto dilettesco dei disegni della famiglia Schinosi.

⁵² Ivi, p. 889.

⁵³ E. BACCO, *Nuova e perfettissima descrizione del regno di Napoli, diviso in dodice province*, Napoli, Lazaro Scoriggio, 1629, p. 129.

⁵⁴ Dedicata «all'illustrissimo signor Pirro Scaglioni de' Principi Normandi» (p. I), l'opera è pubblicata a Napoli nel 1644, insieme ad altri due lavori di Camillo assemblati in un unico volume: C. TUTINI, *Dell'Origine e fundation de' seggi di Napoli [...] Del Supplimento al Terminio [...] Della Varietà della Fortuna [...] Discorsi di don Camillo Tutini napolitano*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1644.

Peraltro le otto vignette, per affinità di soggetto e struttura compositiva, riecheggiano il ciclo d'affreschi realizzato da Belisario Corenzio (1558-1646) intorno al terzo decennio del Seicento nelle volte di due sale del Palazzo Reale di Napoli, celebrazione l'una dei *Fasti militari di Alfonso d'Aragona* e l'altra dei *Fasti militari della casa reale di Spagna*.⁵⁵ In particolare, la figura del re Ladislao seduto sul trono con baldacchino, in atto di assegnare a Ludovico Schinosi la carica di maresciallo (fig. 20), rievoca Ferrante I d'Aragona nel *Giuramento di fedeltà dei siciliani* (fig. 21) effigiato dal Corenzio in uno dei quattordici riquadri con cornici di stucco che ripartiscono il soffitto del Salone degli Ambasciatori.

Estendendoci al contorno delle raffigurazioni, i due uomini delineati all'estremità destra nella scena del re Ladislao che invia Antonio Schinosi in Terra di Bari (fig. 22), appaiono simili agli astanti intenti a conversare che abitano le scene di Corenzio, come le due figure maschili dell'episodio dell'*Incontro di san Francesco di Paola con Ferrante d'Aragona* (fig. 23), o – affinità ancora più evidente – l'alabardiere raffigurato da tergo nel sesto riquadro della serie brancacciana, *Re Alfonso riceve Giovanni Schinosa per suo familiare*⁵⁶ (fig. 24), e il lanciere sul lato destro dell'affresco corenziano con la scena di *Papa Eugenio dà l'investitura del Regno di Napoli ad Alfonso il Magnanimo* (fig. 25).

Non abbiamo altri elementi che portino a dare sostanza all'ipotesi che Tutini alla stesura dei suoi testi di araldica abbia affiancato anche degli schizzi di sua mano, ancorché modesti, raffiguranti le vicende storiche più rappresentative della famiglia Schinosi; di certo Camillo, che «si delettava anco un poco di racamare»,⁵⁷ non doveva essere del tutto a digiuno della pratica del disegno, se nell'*Anatomico Discorso* non trascura di sottolineare l'impegno profuso nell'arte del ricamo nel rappresentare «historie poi con personaggi, prospettive et animali ricamate con seta et oro al naturale

⁵⁵ Sull'impresa pittorica che interessò il cantiere di Palazzo Reale, si veda V. PACELLI, *Affreschi storici in Palazzo Reale*, in R. PANE (a cura di), *Seicento napoletano: arte, costume e ambiente*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, pp. 158-179; A. PORZIO (a cura di), *Il Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, Arte'm, 2014; J. L. PALOS, *L'impero di Spagna allo specchio: storia e propaganda nei dipinti del Palazzo reale di Napoli*, Napoli, Arte'm, 2016.

⁵⁶ BNN, ms. Branc. IV.A.3, c. 40r.

⁵⁷ C. DE LELLIS, *Apologia*, cit., BNN, ms. Naz. X.B.25, c. 1; trascritto da S. VOLPICELLA, *Apologia contro don Camillo Tutini*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», I, 1876, p. 317.

che par sian fatti col pennello nonché con l'aco e con la seta [...] le armi de' casati de famiglie, da pondersi nelle pianete, ne' paliotti et altro forse».⁵⁸

⁵⁸ C. TUTINI, *Anatomico Discorso*, BNN, ms. Branc. II.A.8, cc. 16v-17r. L'ipotesi che Tutini possa essere l'autore dei disegni in esame è al momento priva di un riscontro oggettivo. Restano aperti alcuni interrogativi; ci si chiede, ad esempio, perché, data l'indole filologica di Camillo, nelle raffigurazioni non vi sia una resa (anche figurativa) fedele ai fatti storici: gli abiti delle figure, seicenteschi (si notino i pantaloni a sbuffo), e non tre-quattrocenteschi. Che Tutini abbia ricopiato un modello eseguito ad un artista?



fig. 1. Ignoto meridionale del XVI sec. circa, *San Bruno*, olio su tela, Serra San Bruno, Chiesa dell'Assunta [CERAVOLO – PISANI – ZAFFINO 2001, p. 88]



fig. 2. Apparato del segno del Leone
[ORILIA 1630, pp. 61-62]



fig. 3 (sx). *Il grande ammirante*
[ORILIA 1630, p. 433]



fig. 4 (dx). *Gran ammirante*
[TUTINI 1666, p. 28]



fig. 5 (sx). Il gran connestabile
[ORILIA 1630, p. 427]

fig. 6 (dx). Gran contestabile
[TUTINI 1666, p. 20]



fig. 7. Re Ladislao dà 50 oncie d'oro ad Antonio supra li fiscali di Bari
[nell'anno 1401: aggiunta di altra mano], BNN, ms. Branc. IV.A.3, c. 35r



fig. 8. Re Ladislao crea maresciallo Ludovico Schinosa
[nell'anno 1402: aggiunta di altra mano], BNN, ms. Branc. IV.A.3, c. 36r



fig. 9. La reina Giovanna 2ª manda Giovanni Schinosa, giodice di Vicaria, a
sindicare il Giustitiere d'Apruzzi [nell'anno 1416: aggiunta di altra mano],
BNN, ms. Branc. IV.A.3, c. 37r

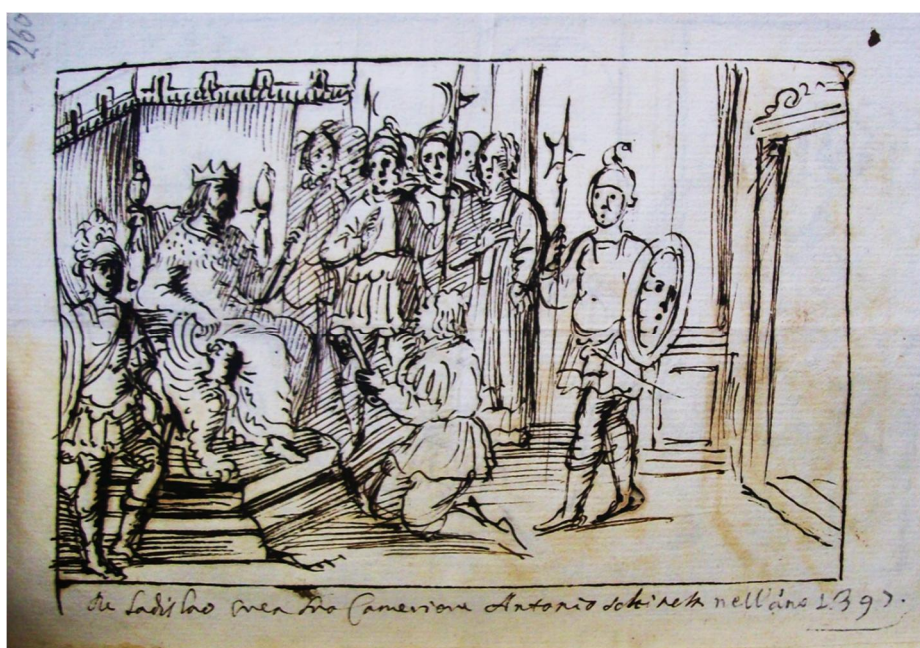


fig. 10. Re Ladislao crea suo cameriere Antonio Schinosa
[nell'anno 1397: aggiunta di altra mano], BNN, ms. Branc. IV.A.3, c. 38r



fig. 11. Re Ferrante [Primo d'Aragona: aggiunta di altra mano] manda Simonetto Schinosa a vestir la collana [dell'armellino: aggiunta di altra mano] al Duca di Sora, BNN, ms. Branc. IV.A.3, c. 39r



fig. 12. Re Alfonso [Primo d'Aragona: aggiunta di altra mano] riceve Giovanni Schinosa per suo familiare [nell'anno 1451: aggiunta di altra mano], BNN, ms. Branc. IV.A.3, c. 40r



fig. 13. Re Ferrante [Primo d'Aragona: aggiunta di altra mano] manda Simonetto [Schinosa: aggiunta di altra mano] in Roma con alcuni capitoli al Papa [Sisto Quarto: aggiunta di altra mano], BNN, ms. Branc. IV.A.3, c. 41r



fig. 14. Pietro Schinosa dà il giuramento de fideliter amministrando alla reina Giovanna, BNN, ms. Branc. IV.A.3, c. 42r



fig. 15 (sx). *Arme d'Alfonso Primo, re d'Aragonia e di Napoli*, BNN, ms. Branc. II.A.7, c. 39r

fig. 16 (dx). *Stemmario*, BNN, ms. Branc. III.D.3, cc. 178v-179r

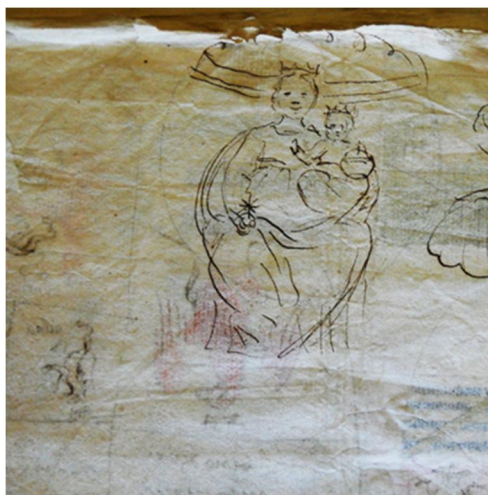


fig. 17. *Madonna con Bambino*, BNN,
ms. Branc. II.A.7, c. 13v



fig. 18 (sx). *Uomo in toga*, BNN, ms. Branc. II.A.7, c. 125v

fig. 19 (dx). *Gran contestabile* [TUTINI 1666, p. 20]



fig. 20 (sx). *Re Ladislao crea maresciallo Ludovico Schinosa, particolare*, BNN, ms. Branc. IV.A.3, c. 36r

fig. 21 (dx). Belisario Corenzio, *Il giuramento di fedeltà dei siciliani a Ferrante d'Aragona*, particolare, Napoli, Palazzo Reale, Sala degli Ambasciatori (Sala VIII) [ANTONELLI 2012, p. 280]



fig. 22 (sx). *Re Ladislao dà 50 oncie d'oro ad Antonio supra li fiscali*
Bari, particolare, BNN, ms. Branc. IV.A.3, c. 35r

fig. 23 (dx). *Belisario Corenzio e aiuti, Incontro di san Francesco di*
Paola con Ferrante d'Aragona, particolare, Napoli, Palazzo Reale,
Sala degli Ambasciatori (Sala VIII)
 [CARRIÓ-INVERNIZZI 2009, p. 189]

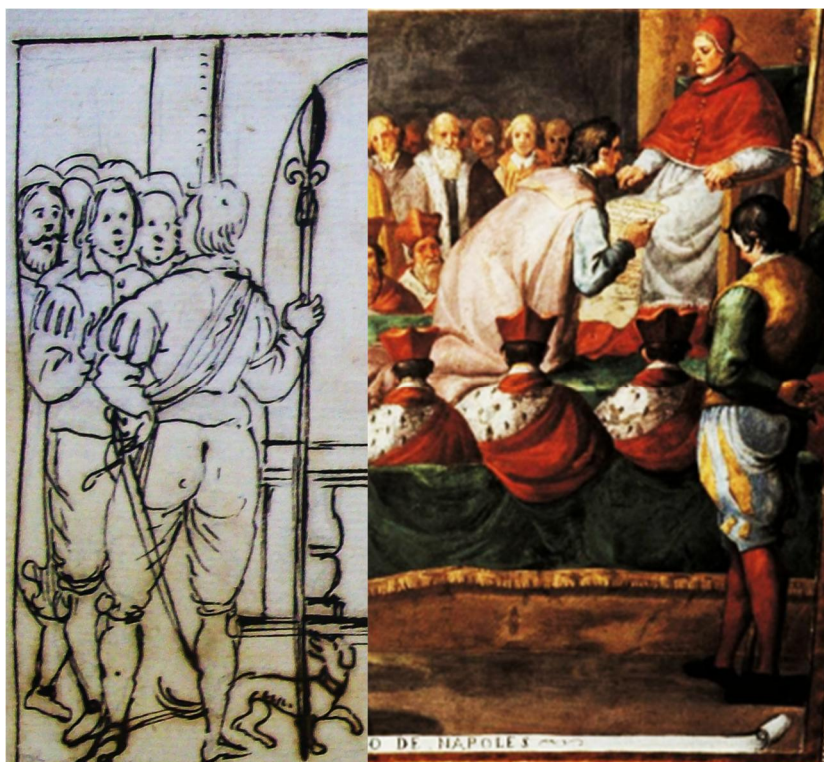


fig. 24 (sx). *Re Alfonso riceve Giovanni Schinosa per suo familiare*, particolare, BNN, ms. Branc. IV.A.3, c. 40r

fig. 25 (dx). *Belisario Corenzio, Il papa Eugenio dà l'investitura del Regno di Napoli ad Alfonso il Magnanimo*, particolare, Napoli, Palazzo Reale, Sala IV [PALOS 2009, p. 181]

IV.

EQUIVOCI, OMISSIONI, RECUPERI:

LA FORTUNA CRITICA DEL *DE' PITTORI*

Il recupero del manoscritto *De' pittori, scultori, architetti, minatori et ricamatori napolitani e regnicoli*, redatto da Tutini fra il 1664 e il 1666, è segnato da una errata indicazione di Benedetto Croce, che sul finire dell'Ottocento, rintracciandolo nel Fondo Brancacciano della Biblioteca Nazionale di Napoli, lo presenta come parte dell'*Anatomico Discorso* anziché della *Porta di San Giovanni Laterano*.¹ La svista dell'illustre studioso, causata verosimilmente dalla circostanza che entrambi i manoscritti autografi sono assemblati all'interno di una stessa miscellanea, ha generato non poche congetture circa la genesi e le finalità dello scritto storico-artistico.²

Fra le pagine premesse ai *Discorsi dei sette officii, ovvero de' sette grandi del Regno di Napoli* (1666), suo ultimo lavoro, l'erudito partenopeo stila un elenco delle «opere da stamparsi»,³ comprendente, fra i vari inediti, l'*Anatomico Discorso del Regno di Napoli*, così intitolato perché «rappresenta con minuto divisamento li membri e le parti principali che danno vita e sostentano il regno di Napoli»,⁴ e la *Porta di San Giovanni*

¹ B. CROCE, *Scrittori della Storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, in «Napoli Nobilissima», VII (1898), pp. 17-20. Dopo il contributo del Croce, l'errore, assestatosi alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso con l'intervento di Morisani (O. MORISANI, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 ed il '600*, Napoli, F. Fiorentino, 1958, pp. 111-130), si è ripetuto fino a tempi recenti; si veda, a titolo d'esempio, quel che afferma Valter Pinto: «Va intanto ricordato, con le parole di Croce, che il testo fa parte di un manoscritto "che s'intitola *Discorso anatomico* in cui si discorre in distinte categorie dei Teologi, degli Oratori sacri, dei Fisici e Medici, e così via, della città di Napoli"» (v. V. PINTO, *Racconti di opere e racconti di uomini: la storiografia artistica a Napoli tra periegesi e biografia 1685-1700*, Pozzuoli, Paparo, 1997, p. 118).

² La letteratura periegetica fra la seconda metà del XVII secolo e la prima metà del XVIII ricorda Tutini esclusivamente a proposito del trattato *Dell'origine e fondazione de' seggi* o della *Vita di San Gennaro* e di *San Gaudioso*, opere redatte fra gli anni trenta e quaranta del Seicento. Persino Niccolò Toppi, il primo a delineare un breve profilo biografico dell'erudito, non cita espressamente il *De' pittori*, ma rimanda all'elenco delle opere ancora in corso di elaborazione inserito da Tutini fra le prime pagine *De' sette officii del Regno* (v. N. TOPPI, *Biblioteca Napolitana et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli e del Regno*, Napoli, Antonio Bulifon, 1678, II, pp. 55-56).

³ C. TUTINI, *Discorsi dei sette officii ovvero dei sette grandi del Regno di Napoli*, Roma, Iacomo Dragonelli, 1666, pp. 12-13.

⁴ Ivi, p. 13.

Laterano, «ove si fa vedere la qualità de' personaggi napolitani, e regnicoli, che entrarono, et entrano per questa porta in Roma».⁵ Come si è detto, i due testi sono rimasti inediti probabilmente a causa di altre fatiche letterarie che in quel tempo tenevano impegnato Tutini e il cui compimento era avvertito come più urgente, anche per la pressione esercitata dai committenti. Al riguardo, da una missiva di Camillo, purtroppo non datata, apprendiamo che era stato «spronato dal signor cardinal Brancaccio e signor cardinal Barbarino a proseguire l'*Historia de' vescovi di Napoli*, e desiderando di vedere alcune cose nel Vaticano, me è stato concesso di faticare in quella libreria essendovi concorso l'aiuto ancora del signor don Donato Leccitelli, canonico di Lucera, mio antico amico in Napoli».⁶

⁵ *Ibidem*.

⁶ BNN, ms. Branc. VII.B.3, c. 242r.

1. – L'EREDITÀ DEI MANOSCRITTI DI TUTINI NELLE *VITE* DI BERNARDO DE DOMINICI

L'8 agosto 1666, secondo la testimonianza del sacerdote calabrese Domenico Martire, suo contemporaneo, Tutini si spegne all'età di settantadue anni presso il romano Ospedale Fatebenefralli.⁷ Il letterato Francescantonio Soria, sul finire del Settecento, ci informa che Camillo, «infaticabile ricercatore», forse in segno di gratitudine per il sodalizio degli anni dell'esilio romano, «lasciò tutti i suoi manoscritti, che non eran pochi, al cardinale Brancaccio, il quale poi li trasmise alla sua biblioteca di Sant'Angiolo a Nilo».⁸ La ricca 'libreria', accresciuta dal porporato nel corso degli anni romani con manoscritti e persino un cospicuo numero di testi proibiti dall'Inquisizione, sarebbe stata trasferita in alcuni ambienti ubicati fra la chiesa e l'ospedale di Sant'Angelo a Nilo, secondo la volontà espressa dal cardinale nel suo testamento rogato a Roma il 3 gennaio 1675, poco prima di morire.⁹

A distanza di poco meno di un trentennio dalla morte di Tutini, più precisamente nel 1692, la Biblioteca Brancacciana sarebbe stata la prima a Napoli ad essere aperta al pubblico; ed è in questa sede che Bernardo De Dominici avrebbe consultato, fra i numerosi volumi ivi conservati, i manoscritti di Camillo Tutini, adoperandoli per la stesura delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, alla quale attese per circa diciassette anni.

Che l'impresa dedominiciana costituisca la piena espressione di una temperie culturale di spirito municipalistico dilagante già nel primo ventennio del Seicento ma giunta a maturazione soltanto nel secolo successivo, ingabbiata com'era stata sino a

⁷ B. AGOSTI e I. DI MAJO, *Biografie d'artisti nella Calabria sacra e profana di Domenico Martire*, in I. DI MAJO (a cura di), *Dal Vicereame a Napoli. Arti e lettere in Calabria tra Cinque e Seicento*, Napoli, Paparo, 2004, p. 115, n. 5.

⁸ F. A. SORIA, *Memorie storico-critiche degli storici napoletani*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1782, II, pp. 608-614, in particolare p. 610.

⁹ Nel testamento si stabiliva che «la libreria che teneva in Roma, salvo l'uso di essa per i suoi nipoti, loro vita naturaldurante, dopo la loro morte pervenisse interamente alla chiesa di S. Angelo a Nido di Napoli» (E. RICCA, *La nobiltà del Regno delle due Sicilie*, Napoli, De Pascale, 1859, III, pp. 275-276). Sugli interessi letterari e l'entourage culturale del cardinale Brancaccio si veda C. VOLPI, *Salvator Rosa e il cardinale Francesco Maria Brancaccio tra Napoli, Roma e Firenze*, in «Storia dell'arte», 112 (2005), pp. 119-148.

quel tempo nelle numerose guide della città, si è già detto.¹⁰ Rivendicare in nome dell'amor patrio l'eccellenza delle arti figurative meridionali, dal primo Medioevo al Settecento, contro il «duro trattamento che Giorgio Vasari aveva riservato alla città e ai suoi artisti»,¹¹ comportava una ricostruzione della storia dell'arte meridionale tramite il genere delle biografie, appoggiata a fonti affidabili. A tal fine, la diligente ricognizione operata da De Dominici nelle biblioteche locali, sia pubbliche sia private, risente della «trascuratezza de' nostri letterati esserne le memorie quasi del tutto spente»;¹² infatti, le fonti napoletane che il biografo settecentesco riesce a passare al vaglio sono quasi esclusivamente di tipo periegetico, partorite dalla penna di d'Engenio, Sarnelli, Celano, personalità che avevano segnalato la presenza di opere in diversi edifici religiosi e indicato i nomi dei loro artefici, muovendosi però nei limiti delle descrizioni della città. Ai loro scritti, si aggiungevano le carte di Camillo Tutini, che Bernardo intercetta nella Biblioteca Brancacciana e richiama con il generico termine di manoscritto, ma che non può che riferirsi al testo *De' pittori, scultori, architetti*, registrato ancora *in loco* da Soria in anni pressappoco vicini.

Orbene, pur costituendo le uniche e per certi aspetti valide pezze d'appoggio per la sua impresa, De Dominici mostra di nutrire una personale diffidenza nei riguardi di queste fonti e dei loro autori: lo scrittore napoletano era convinto che soltanto un 'professore del disegno' potesse esprimersi con competenza su fatti d'arte e avanzarne una ricostruzione affidabile e veritiera. Tali erano stati Giorgio Vasari e Giovanni Baglione; 'professore di disegno' si sentiva anche lui quale «pittor di paesi, marine e bambocciate»¹³ vicino ai maggiori esponenti del panorama pittorico partenopeo contemporaneo, da Paolo De Matteis a Francesco Solimena. In difetto di una solida tradizione storiografica rispondente alle sue aspettative, alle laconiche e dispersive informazioni fornite dalla letteratura periegetica e da Tutini, De Dominici non esita a

¹⁰ G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 64-69.

¹¹ A. ZEZZA, *Postfazione*, in B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Stamperia Ricciardi, 1742, edizione commentata a cura di F. SRICCHIA SANTORO e A. ZEZZA, Napoli, Paparo, 2003, I, p. 27.

¹² Ivi, III, p. 2.

¹³ Ivi, III, p. 1049.

contrapporre testimonianze letterarie spurie, confezionate freddamente a tavolino, sfruttando l'autorità di nomi d'artisti prestigiosi e sufficientemente antichi: un manoscritto, risalente alla fine del Cinquecento, del senese Marco Pino, il pittore più in vista sulla scena artistica locale del suo tempo, da utilizzare in opposizione ideale alle *Vite* di Vasari; un secondo manoscritto del pittore napoletano Giovan Angelo Criscuolo, fregiato inopinatamente del titolo di "notaio", il quale, ai suoi occhi, univa in sé l'intelligenza critica dell'artista e la competenza nell'uso di prima mano del materiale d'archivio; infine un testo attribuito al pittore Massimo Stanzione, esponente di spicco della scuola napoletana del primo Seicento nonché autore, secondo De Dominici, della prima vera risposta seicentesca alle *Vite* vasariane, in anticipo sulle reazioni letterarie patriottiche dei veneziani Carlo Ridolfi (1648) e Marco Boschini (1662), del forlivese Francesco Scannelli (1657), del modenese Lodovico Vedriani (1662), fino al genovese Raffaele Soprani (1674) e al bolognese Carlo Cesare Malvasia (1678).

In questa sede è opportuno chiedersi in quale misura le carte di Tutini si siano rivelate vantaggiose per De Dominici e soprattutto come esse siano state utilizzate.

Nella dedica *A' professori del Disegno e agli amatori di esso* nel terzo tomo delle *Vite*, il biografo settecentesco esplicita le sue riserve nei confronti della periegetica e dell'erudizione sacra napoletane:

si presti credenza a que' manoscritti storici, che hanno tutti i requisiti necessari a fargli autentichi; e sopra tutto un carattere di veritieri: il che si scorge dal particolareggiare le pruove dell'opere e de' soggetti in quelle nominati, e dall'essere scritte da' Professori della materia, cui deesi prestar fede nell'arte propria [...] lasciando indietro le notizie manoscritte di alcuni, che non essendo pittori, molti abbagli necessariamente presero; come per esempio quelle di don Camillo Tutini, che nella pubblica libreria di Sant'Angelo a Nido de' signori Brancacci si conservano. Egli scrivendole seguì l'Engenio, il quale, come lui non

essendo pittore, e nulla intendendo delle maniere e de' tempi, erroneamente molte cose ne lasciò registrate.¹⁴

È suo obiettivo ridimensionare la fortunatissima *Napoli sacra* di d'Engenio, edita nel 1623 e poi di nuovo nel 1624, e di conseguenza Camillo Tutini. Egli in particolare critica il sacerdote napoletano perché, trovandosi a corto di notizie, esattamente come sarebbe accaduto a lui stesso un secolo dopo, si era affidato al d'Engenio, al quale nega qualunque legittimazione storiografica, a dispetto del valore di preziosa fonte che gli studi moderni riconoscono alla sua fatica letteraria.¹⁵ La meticolosa ricognizione erudita del patrimonio artistico partenopeo in realtà faceva della *Napoli sacra* una fonte imprescindibile per lo stesso De Dominici, il quale se ne servì tacitamente alla stessa maniera in cui si servì delle carte tutiniane, in primo luogo, per puntellare con dati storici affidabili la sua personale ricostruzione dei fatti d'arte partenopei incardinata nei manoscritti Pino, Criscuolo e Stanzione. In tal senso, il caso più esemplare si individua in un passaggio della Vita di Colantonio di Fiore:

Ma dal notajo pittore [Giovan Angelo Criscuolo] resta la cosa ben dichiarata in appresso perciocché, in varii luoghi di sue notizie parlandone, ne dà chiaro raguaglio; come altresì ne fanno menzione molti nostri scrittori, ed infra gli altri l'Engenio nella sua *Napoli sacra*, il Celano nelle sue *Curiosità della città di Napoli*, ed il Sarnelli nella *Guida de' Forastieri*, ed ultimamente l'*Abeceario pittorico*, i quali tutti lo colmano di somma lode, avvertendo qui i leggitori che non si riportan da noi altri autori che i soprammentovati, per esser appurati e veridici; tralasciandone alcuni che erroneamente scrissero di Colantonio, come fu don Camillo Tutini, che lasciò registrato esservi stati due Colantonii, che non fu sol che uno, ingannadosi

¹⁴ Ivi, III, p. 7.

¹⁵ Sull'autore e le origini dell'opera si veda R. DE GENNARO, *Per Cesare d'Engenio Caracciolo: gentiluomo napolitano*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 131 (2013), pp. 69-92. Per il rapporto fra la *Napoli sacra* di Cesare d'Engenio Caracciolo e il *De' pittori* di Tutini, si rimanda al capitolo V § 2 della presente tesi.

ne' millesimi segnati nell'opere di quello, quasi che un uomo non possa vivere fra l'uno e l'altro secolo, come da molti esempi si può vedere.¹⁶

Il riferimento è evidentemente ai due brevi medaglioni biografici presenti nel *De' pittori*, riservati rispettivamente a Colantonio di Fiore (*alias* Niccolò di Tommaso), autore del trittico per la chiesa di Sant'Antonio Abate «nel 1375»,¹⁷ e a «un altro Colantonio, pittore celebre che fiorì nel 1436»,¹⁸ inventore della tecnica della pittura ad olio. La distinzione del Tutini, a suo dire, era l'esito di una fallace interpretazione di due passi della *Napoli sacra*, nei quali d'Engenio segnalava un Colantonio di Fiore documentato negli anni settanta del Trecento nella chiesa di Sant'Antonio Abate,¹⁹ e un Colantonio, citato con una lacuna dopo il nome, attivo nel 1436.

Convinto assertore dell'esistenza di un solo Colantonio, per accordare le due indicazioni cronologiche fornite da d'Engenio, De Dominici fa nascere il pittore nel 1352 e lo dice scomparso nel 1444, portando a sostegno della sua errata congettura il manoscritto di Stanzone.²⁰

Le dure e immotivate contestazioni a Tutini non impediscono naturalmente al biografo settecentesco di accaparrarsi dai suoi manoscritti, senza citare la fonte, le notizie funzionali alla sua narrazione.

Nel florilegio degli artisti meridionali di primo Rinascimento, De Dominici annovera anche Pietro e Polito del Donzello, attivi negli anni Ottanta del Quattrocento nella decorazione ad affresco con episodi della Congiura dei Baroni in alcuni ambienti

¹⁶ B. DE DOMINICI, *Vite*, cit., I, p. 234.

¹⁷ C. TUTINI, *Porta di San Giovanni Laterano*, BNN, ms. Branc. II.A.8, cc. 86v-87r.

¹⁸ Ivi, c. 87r.

¹⁹ C. D'ENGONIO, *Napoli sacra*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623, p. 111.

²⁰ Quanto è emerso dalla critica dei secoli scorsi sembra risolvere la questione a vantaggio del Tutini: noto già all'umanista Pietro Summonte, che nel 1524 lo dice «abile imitatore «in le cose di Fiandra» e maestro di Antonello da Messina (F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, R. Ricciardi, 1925, pp. 161-163), il Colantonio del *San Girolamo* è figura ben diversa dal 'Colantonio del Fiore' della tavola di Sant'Antonio Abate, come attesta l'iscrizione posta nello scomparto centrale del dipinto, colta in modo corretto soltanto alla fine del Settecento dal Sigismondo, nella quale è possibile riconoscere, nella firma dell'autore «Nicholaus Tomasi de Flore», il pittore fiorentino Niccolò di Tommaso, affiancata dalla data 1371 in numeri romani (G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli, Fratelli Torres, 1789, III, pp. 23-24).

della celebrata Villa di Poggioreale, commissionata da Alfonso duca di Calabria.²¹ Giorgio Vasari, nel presentare i due fratelli all'interno del medaglione dedicato all'architetto Giuliano da Maiano, al quale assegna il progetto del palazzo napoletano, non specifica la loro nazionalità fiorentina, dandola forse sottintesa. Proprio su una tale omissione, a parer suo volontaria, avrebbe fatto leva De Dominici per supportare le origini napoletane dei due pittori:

questi non vennero da Firenze, come alcuni han creduto, giacché il Vasari non spiega se questi vennero, o si ritrovavano in Napoli; laonde chi con occhio sano vorrà considerare ciocché di questi pittori ne scrisse vi osserverà un'arte continuata in non mai palesare donde questi fratelli si fossono, occultandogli con le altre opere il nome di napoletani.²²

Una conclusione per certi aspetti simile dovette affacciarsi alla mente di Tutini, il quale, avendo consultato il Vasari giuntino per la stesura del *De' pittori*, come testimonia un appunto di lavoro,²³ approfitta del silenzio dell'aretino per accreditare, per la prima volta, Pietro e Polito «fratelli napolitani della scola di Pietro Perugino [autori di pitture] assai esquisite e per lo colorito e per l'inventione di molti personaggi che ivi si veggono in tanti quadri ben grandi quanto sono grande le mura delle camere».²⁴ Sebbene De Dominici non espliciti la sua fonte, non si è troppo lontani dal vero nel riconoscere che deve essere stato proprio questo brano del vituperato Tutini a fomentare la sua polemica filopatria contro Vasari:

non vennero da Firenze mai altri pittori che il famosissimo Giotto, per dipingere in Napoli, e questo succedé per l'autorevol proposta fatta al re Roberto da Giovanni Boccaccio e da Francesco Petrarca, come altrove si disse, ed ancora per il

²¹ S. MAFFEI, *La villa di Poggioreale e la Duchesca di Alfonso II di Aragona in una descrizione di Paolo Giovio: moduli dell'elogio e tradizione antica*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», 1-2 (1996), pp. 161-181.

²² B. DE DOMINICI, *Vite*, cit., I, 336.

²³ BNN, ms. Branc. III.E.6, c. 282r. Per il rapporto Vasari-Tutini, si rimanda al capitolo V § 2.

²⁴ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 8r.

grandissimo grido che aveva Giotto, ma non perché in Napoli vi mancassero giammai gli artefici di pittura, scultura, ed architettura.²⁵

All'astioso sentimento nutrito da Bernardo nei confronti di Camillo non si sottraggono altri medaglioni sparsi nei tre volumi delle *Vite*.

Nel tracciare il passaggio dal primo Rinascimento alla Maniera moderna, ad esempio, il biografo settecentesco utilizza la notevole personalità di Andrea Sabatini da Salerno come contraltare degli artisti tosco-romani su cui aveva fatto leva Vasari,²⁶ e all'assenza di informazioni di prima mano ovvia confezionando un racconto romanzesco sulla formazione del pittore:

Quindi finalmente partito, ove molto ebbe a fare per staccarsi dalla tenerezza di sua madre, si pose in cammino verso l'alma città di Roma, per di là poi portarsi ove Pietro Perugino dimorava, ma giunto una sera ad una locanda si abbatté ivi con alcuni pittori, che venivano da Roma, ed udì da essi raccontare le laudi del divin Raffaello [...] Queste laudi, attentamente ascoltate da Andrea, furon cagione che, ardendo di desiderio di vedere non più Pietro Perugino, ma il divin Rafaello, affrettò il cammino verso Roma [...] Indi portatosi a veder operare nell'altre stanze quel sovrumano maestro che alcun de' migliori pittori aveva appresso di sé ritenuta, perché dipingesse sotto di lui nelle molte opere che condur doveva, lo supplicò d'ammetterlo fra suoi virtuosi scolari, per prender perfezione da lui.²⁷

Il discepolato di Andrea da Salerno presso la bottega romana di Raffaello, finalizzato a nobilitarne la figura, in realtà fa capolino nell'*incipit* del medaglione biografico del pittore salernitano delineato da Tutini. L'erudito napoletano, infatti, è il primo ad associare Andrea da Salerno all'urbinate, presentandolo in veste di «condiscepolo di

²⁵ B. DE DOMINICI, *Vite*, cit., II, p. 335.

²⁶ Su Andrea da Salerno si vedano gli illuminanti contributi di Andrea Zezza, in particolare R. NALDI e A. ZEZZA, *Integrazioni documentarie per il giovane Andrea da Salerno: i polittici di San Valentino Torio e di Buccino*, in «Napoli Nobilissima», 1. 2000, pp. 207-212; A. ZEZZA (a cura di), *Vita di Andrea Sabbatino detto Andrea da Salerno pittore ed architetto*, in B. DE DOMINICI, *Vite*, cit., II, pp. 502-504.

²⁷ B. DE DOMINICI, *Vite*, cit., II, pp. 508-509.

Raffaele d'Urbino e scolaro di Pietro Perugino»,²⁸ anche se sfuggono i canali utilizzati da Camillo per accreditare i fondamenti raffaelleschi della cultura figurativa del pittore meridionale.²⁹

Quello di Andrea da Salerno non è l'unico caso di "appropriazione" dedominiciana. Nel secondo tomo delle *Vite*, fra gli scultori e gli architetti regnicoli compare un certo 'Agnolo Sole', del quale, nonostante non si fosse riusciti a rintracciare alcuna opera, De Dominici ritiene opportuno fare menzione affinché «non resti defraudato d'onore presso gli uomini la memoria ed il nome di niuno de' nostri artefici del disegno». ³⁰ In questo caso il biografo settecentesco dichiara onestamente la sua fonte: «ne lasciò scritto don Camillo Tutini, ne' manoscritti che si conservano nella gran bibliotheca di Sant'Angelo a Nido, istituita per comodo di questo pubblico dal cardinale Rainaldo Brancacci». ³¹ Il sacerdote napoletano aveva segnalato infatti tra gli artefici regnicoli un «Angelo Polo di Terra di Lavoro [che] fu scultore assai celebre e [che] fu discepolo di Andrea Verrocchio», travisando, non si sa quanto consapevolmente, ³² un passo vasariano nella Vita di Andrea Verrocchio: «Fu suo allievo ancora Agnol di Polo, che

²⁸ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 87v.

²⁹ Non si deve tralasciare che proprio in quegli anni l'oratoriano Sebastiano Resta (1635-1714), trasferitosi a Roma dal 1661, giungeva pressappoco alle medesime osservazioni puntualmente appuntate nei suoi manoscritti: «Questa Depositione di croce è d'Andrea Sabatini da Salerno, che possiamo dire il Raffaele di Napoli – e poco dopo aggiunge – Io stupisco che il Vasario, quale pure fu in Napoli e vi dipinse, celebrasse Marco Calabrese e trascurasse totalmente il nome, non che le lodi e l'opere di questo Andrea, che di molto superò Marco almeno in disegno, poiché nel colorito si battevano un l'altro generosamente. [...] Discepolo si fece di Raffaele» (M. EPIFANI, «Bella e ferace d'ingegni (se non tanto di coltura) Partenope». *Il disegno napoletano attraverso le collezioni italiane ed europee tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato, tutor Prof.ssa R. DE GENNARO, Università degli Studi di Napoli "Federico II", XX ciclo, 2008, p. 84). Relativamente al rapporto di padre Resta con il panorama figurativo partenopeo, si veda A. ANSELMi, *Il VII marchese del Carpio da Roma a Napoli*, in «Paragone», 58 (2007), pp. 80-109; V. FARINA, *Collezionismo di disegni a Napoli nel Seicento: le raccolte di grafica del viceré VII marchese del Carpio, il ruolo di padre Sebastiano Resta e un inventario inedito di disegni e stampe*, in J. L. COLOMER (a cura di), *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, Villaverde, 2009, pp. 339-362; EAD., *La collezione del Viceré: il marchese del Carpio, padre Sebastiano Resta e la prima raccolta ragionata di disegni napoletani*, in F. SOLINAS e S. SCHÜTZE (a cura di), *Le dessin napolitain*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2010, pp. 183-198; M. R. PIZZONI, *Sebastiano Resta tra artisti e collezionisti*, in B. AGOSTI, F. GRISOLIA e M. R. PIZZONI (a cura di), *Le Postille di Padre Resta alle "Vite" di Baglione*, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 35-42.

³⁰ B. DE DOMINICI, *Vite*, cit., II, p. 586.

³¹ *Ibidem*.

³² C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 92v.

di terra lavorò molto praticamente et ha pieno la città di cose di sua mano».³³ Come per Pietro e Polito del Donzello o per Andrea da Salerno, De Dominici sfrutta le informazioni di Camillo per tessere un'intera biografia, inventandosi dall'Agnol Polo (o di Polo) menzionato da Vasari e da Tutini un Agnolo Sole, allievo sì del Verrocchio ma anche di Giovanni Merliano da Nola, con il quale lo scultore avrebbe collaborato durante un lungo soggiorno romano, prima di partire alla volta di Firenze, concludendo polemicamente: «volendo alcuni che mai in Napoli facesse ritorno, per essersi in Toscana o in Lombardia ammogliato, e che per tal cagione a noi non ne rimane alcuna memoria dell'opere che egli fece».³⁴

In quest'ottica va inteso pure lo sdoppiamento del pittore Giovan Filippo Criscuolo in Filippo Crescione, passato da Tutini a De Dominici: nella Vita giuntina di Marco Cardisco, fra gli allievi del pittore calabrese fa capolino il nome del «suo creato Giovan Filippo Crescione pittor napolitano»,³⁵ che Camillo considera una figura distinta da Giovan Filippo Criscuolo, del quale, invece, poteva rintracciare un corposo catalogo di opere nella *Napoli sacra*.³⁶ Su questa scia, De Dominici ricorda anch'egli sinteticamente un Giovanni Filippo Crescione all'interno delle *Memorie* dedicate a vari pittori napoletani di minor fama, e un Criscuolo titolare di un'intera biografia. Difficile comprendere quanto il manoscritto tutiniano abbia inciso in questa scelta: è probabile che ancora una volta la lettura delle notizie date dal sacerdote napoletano, coerentemente sottaciute dal biografo settecentesco, si sia rivelata a lui utile per dare sostegno alla sua interpretazione del testo vasariano.

È possibile che le carte di Camillo abbiano suggerito al De Dominici anche la posizione contraddittoria nei confronti di Giovanni Baglione, il quale nelle sue *Vite de' pittori, scultori et architetti* pubblicate a Roma nel 1642, a proposito dei natali del pittore Giuseppe Cesari, aveva precisato che

³³ G. VASARI, *Le vite*, cit., III, p. 543.

³⁴ B. DE DOMINICI, *Vite*, cit., II, p. 586.

³⁵ G. VASARI, *Le vite*, cit., VI, p. 228.

³⁶ Tutini, infatti, cita il Crescione sbrigativamente, non trovandone riscontro nella periegetica locale, mentre a Giovan Filippo Criscuolo dedica un breve medaglione biografico.

se ben'egli nacque in Roma, pur volle d'Arpino nominarsi, o per amore della Patria del Padre, o per gratificarsi i regnanti Boncompagni Signori d'Arpino, da' quali haveva havuto principio la sua buona fortuna.³⁷

La forzatura campanilistica operata dal Baglione è alacremenente messa in discussione da De Dominici, il quale sottolinea che il soprannome d'Arpino sancisse invero un legame con la città natale del pittore, accusando il biografo romano di aver adoperato "mendicati argomenti" a supporto della sua ingiusta tesi municipalistica e di cadere in contraddizione «nel proseguimento della sua Vita gli convenne confessarlo nativo e cittadino di quella città con dire: *Et in Arpino ha fatte molte buon fabbriche, in onore della sua patria e del suo nome*. Per la qual cosa resta senza niun contraddittorio stabilito essere il cavalier Giuseppe Cesari della città d'Arpino». ³⁸ Benché la rivendicazione dedominiciana possa anche essere il risultato di una reazione spontanea a quanto sostenuto dal Baglione, va rilevato che un'analogia posizione era stata espressa in precedenza da Tutini:

Giuseppe Cesare detto Gioseppino, nato in Arpino, città del Regno e non come falsamente asseriscono l'invidiosi delle glorie del Regno di Napoli.³⁹

Stimolato dal medesimo amor patrio del sacerdote napoletano, De Dominici restituisce alla storia della pittura meridionale il maggior rappresentante dell'ultima maniera. In questa chiave s'inscrive anche il recupero di un altro artista già presente nel *De' pittori*, «Filippo d'Angelo napolitano»,⁴⁰ annoverato fra gli apici della scuola locale del cosiddetto Secolo d'oro, riaprendo, ancora sulle orme di Camillo, l'ennesima *querelle* con il Baglione sui natali del pittore:

³⁷ G. BAGLIONE, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Andrea Fei, 1642, p. 369.

³⁸ B. DE DOMINICI, *Vite*, cit., II, p. 935.

³⁹ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 90v.

⁴⁰ Ivi, c. 90v.

Filippo d'Angelis dice il Baglione che nacque in Roma, ma don Camillo Tutini afferma che Napoli fu sua patria, e fiorì nel pontificato di Urbano VIII, lodando molti de' nostri scrittori il museo di medaglie ed altre famose antichità ch'ei possedea, come lo conferma il citato Baglione, al quale fa di mestieri ricorrere per le notizie di questo virtuoso professor di pittura, giacché da' nostri paesani vien solamente nominato, ma non descritto.⁴¹

È degno di nota che in questa occasione il tono acrimonioso del De Dominici nei confronti di Baglione lasci il posto a un distaccato rendiconto delle sue fonti, dichiarando implicitamente una rara sintonia con il sacerdote napoletano, pur lamentando la laconicità del suo referto. Di padre spagnolo e madre romana, il pittore nasce nel 1589, firmandosi in alcune incisioni Teodor Filippo de Liagno, italianizzato ora in "degli Angeli", ora in "de Angelis", al più noto come Filippo Napoletano. Prima che abbandonasse Napoli fra il 1613 e il 1614, il pittore doveva essere attivo in città e Camillo, allora quasi ventenne, potrebbe averlo conosciuto, come ipotizzato da Fiorella Sricchia Santoro,⁴² e quindi averne avuto almeno una corretta percezione. In egual misura dovevano essergli noti anche i maggiori miniaturisti contemporanei e i pittori di natura morta allora emergenti, se nella sua raccolta è in grado di registrare per primo i nomi di artefici quali Giovan Battista Rosa e Giovan Battista Anticone, ma soprattutto 'Luca Forte', 'Iacovo Recco' e 'Ambrasiello', testimonianze di cui si serve De Dominici per redigere le *Notizie* ad essi dedicate.

In conclusione, si può asserire con decisione che, nonostante le riserve, l'eredità dei manoscritti di Tutini abbia alimentato il sottobosco delle fonti, autentiche e spurie, consultate per le *Vite* dedominiciane.

⁴¹ B. DE DOMINICI, *Vite*, cit., III, p. 181.

⁴² Ivi, pp. 175-180.

2. – PER UNA RIABILITAZIONE DEL MANOSCRITTO DI TUTINI: FORTUNA DEL *DE' PITTORI* FRA OTTO E NOVECENTO

A voler analizzare le sorti dei manoscritti di Tutini non è azzardato sostenere che esse fossero legate indissolubilmente al destino della 'libreria' napoletana del cardinale Francesco Maria Brancaccio. Nel 1782, dopo appena quarant'anni dalla segnalazione fattane da Bernardo De Dominici, Francescantonio Soria ricorda nelle *Memorie storico-critiche degli storici napolitani* che nella biblioteca si conservavano molte carte del napoletano «o solamente sbozzate o a brani a brani divise»,⁴³ informando, inoltre, sulla trascuratezza e il disordine in cui versavano:

Avvi alla testa della medesima [il *Discorso de' sette officii*] un elenco dell'altre [opere], che meditava il Tutini di dare alla luce, e le quali esistono negli scaffali della Biblioteca di San Angiolo a Nilo, con varie altre dall'autore non descritte; ma sono così mal disposte, e disseparate, che ributtano ogni più paziente persona dall'osservarle.⁴⁴

Degli autografi lasciati da Camillo all'amico porporato, Soria redige un elenco di scritti mai dati alla luce, che in buona parte ricalca fedelmente quello apposto dall'erudito alle pagine iniziali dei *Discorsi dei sette officii del Regno*, e nel contempo individua nel lascito brancacciano altre carte tutiniane, tra cui le inedite «*Vite di Pittori, Scultori, Architetti, e miniatori*»,⁴⁵ che registra come lavoro a sé stante. Non credo si tratti di una versione definitiva del lavoro del napoletano, quanto piuttosto di un gruppo di fogli, forse gli stessi utilizzati da De Dominici, confusi fra gli altri, come osservava il Soria, nei quali erano raccolte le annotazioni su artisti meridionali elaborate in vista d'una stesura più completa del *De' pittori*, che ancora oggi possiamo osservare in due esemplari della stessa opera, dei quali si discuterà più avanti.

⁴³ F. A. SORIA, *Memorie storico-critiche*, cit., II, pp. 608-614, in part. p. 608.

⁴⁴ Ivi, p. 612.

⁴⁵ Ivi, p. 613.

Destinata a uno scarso riscontro presso l'ambiente culturale contemporaneo, in quel tempo ancora ingabbiato nella struttura del genere periegetico, e penalizzata dalla chiusura della biblioteca almeno fino al decreto di Gioacchino Murat, che ne avrebbe consentito la riapertura nel 1809, la raccolta di notizie dedicata da Camillo alle arti figurative meridionali dovrà attendere quasi un secolo per essere riportata alla luce. Nell'atmosfera degli studi pionieristici intrapresi da Benedetto Croce alla fine dell'Ottocento si colloca, infatti, il contributo dello storico volto a restituire al manoscritto di Tutini la validità di un precedente rilevante delle *Vite* di Bernardo De Dominici.⁴⁶ Nel far ciò, Croce poteva fondare la propria tesi su quanto rintracciato nella Biblioteca Brancacciana in Sant'Angelo a Nilo: una versione autografa del *De' pittori* con segnatura II.A.8, da lui parzialmente trascritta in un successivo intervento,⁴⁷ e un'altra indicizzata come VI.B.10, considerata dallo storico una bozza preparatoria.

Ciononostante, Croce è anche il primo a introdurre un equivoco di lunga durata riguardante la natura del *De' pittori*; egli, infatti, con riferimento al codice II.A.8 sosteneva che «Il discorso citato [il *De' pittori*] si ritrova da f. 86 a f. 93 nel manoscritto che s'intitola *Anatomico Discorso*, in cui si discorre in distinte categorie dei teologi, degli oratori sacri, dei fisici e medici, e così via, della città di Napoli».⁴⁸

A ben vedere, però, i riferimenti dello studioso ai manoscritti (oggi conservati nella Biblioteca Nazionale di Napoli), rimandano a tre testi nel seguente ordine: *La Porta di San Giovanni Laterano* (cc. 1r-105r), l'*Anatomico Discorso* (cc. 1r-71r) e un'altra *Porta di San Giovanni* (cc. 72r-112v) autografa ma incompleta; ebbene, il numero delle carte indicato da Croce trova un'unica e ovvia corrispondenza con la prima redazione della *Porta*, che in effetti ospita in quelle carte la sezione dedicata alle eccellenze artistiche del panorama figurativo meridionale. L'*Anatomico Discorso*, anch'esso opera di spirito patriottico tesa a celebrare il Regno di Napoli, illustra invece il patrimonio paesaggistico di ciascuna provincia, concludendosi con un sommario cronologico dei

⁴⁶ B. CROCE, *Scrittori*, cit.

⁴⁷ ID., *Il manoscritto di Camillo Tutini sulla Storia dell'arte napoletana*, in «Napoli Nobilissima», II (1898), pp. 121-124.

⁴⁸ ID., *Scrittori*, cit., p. 18.

fenomeni naturali che nel tempo avevano interessato la città di Napoli, dagli incendi alle pestilenze. Gli unici, isolati cenni di stampo storico-artistico si esauriscono nello spedito ragguaglio sulle principali professioni artigianali attive nel Regno, fra *saponari* e *vetrari*, e in una menzione ai *ricamatori* e *miniatori*:

Sono nella città non pochi pittori e valenti in questa professione, così ad oglio come a fresco *seu* a guazzo, e parimente vi sono i miniatori di cartepecore e di stampe, così rari et eccellenti che le loro miniature gareggiano con le antiche, havendo il segreto di ponere l'oro ne' pergameni all'antica;⁴⁹

L'interesse verso l'arte del ricamo, dettato probabilmente da competenze personali di Tutini, acquisite in gioventù durante gli anni del noviziato, giustifica anche il timido tentativo di equiparare le abilità del ricamatore a quelle di un pittore:

Non vi mancano ricamatori, et in buon numero, quali, con vari e diversi disegni di fogliami, grottischi e rabischi, ricamano d'oro et argento qualunque cosa, e particolarmente li lavori ombrati con seta floscia di vari colori, chiari, mezzani et oscuri, imitando la pittura che niente più ricamano li fiori raccolti al naturale, cosa di grande bellezza, l'histoire poi con personaggi, prospettive et animali, ricamate con seta et oro al naturale che par sian fatti col pennello non che con l'aco e con la seta, questi supraposti su le tele o lame d'argento o d'oro, o vero l'argento filato posto a brocca con cannottigli, et altri profili d'oro ed argento con li punti spaccati, punti alla saracenesca, punti lisci d'oro e seta et argento, e punti alla mendoletta, et altro. Lavorano ancora controtagliati d'oro e drappo, come rasi, velluti e damaschi di seta. Fanno anco li fregi supraposti di lavor d'oro supra drappo o drappo supra, al fondo d'oro o d'argento. Questi ricamano le armi de' casati de famiglie da porsi nelle pianete, ne' paliotti, et altro; e nelle coltre di tele d'oro o velluti fanno li ricami imbastiti che paiono bassirilevi.⁵⁰

⁴⁹ C. TUTINI, *Anatomico Discorso*, BNN, ms. Branc. II.A.8, cc. 21v-22r.

⁵⁰ Ivi, cc. 16v-17r.

In entrambe le occorrenze Tutini non registra né nomi di artisti né opere specifiche, soffermandosi esclusivamente sulla perizia tecnica del lavoro manuale della miniatura e del ricamo, in linea con lo scopo principale dell'opera:

con minuto divisamento sono andato osservando li membri e le parti principali che li danno vita e lo sostentano. Esse sono le dodice provincie, che varie e diverse operationi fanno nel Regno, chi a guisa di cuore, chi di sangue, altre sembrano vene; e tutte somministrano al capo di esso, che è Napoli, le loro sustanze. Osservato habbiamo parimente li morbi che ivi si producono, il tutto acciò il lettore faccia non picciolo concetto di quest'India dell'Italia, dico di questo Regno, sì dovizioso et opulente, e della di lui cognitione se ne approfitti.⁵¹

È evidente, dunque, che la *Porta di San Giovanni Laterano* e l'*Anatomico Discorso* perseguono il medesimo intento municipalistico, costituendo le due facce di una stessa medaglia: una incentrata sugli uomini illustri napoletani, l'altra sul territorio partenopeo, e, compensandosi vicendevolmente, descrivono rispettivamente il panorama culturale, quello naturalistico e artigianale.

All'intervento di Benedetto Croce fa seguito la pubblicazione, nel 1928, della prima biografia di Camillo Tutini ad opera di Ernesto Maria Martini, il quale sostiene la validità della nota sugli artisti meridionali redatta dal sacerdote napoletano quale testimonianza significativa «per la conoscenza di opere d'arte ignorate o distrutte»,⁵² benché collocata all'interno di una «storia a larghe pennellate, nutrita di iperboliche tirate, le quali tutt'al più mostrano la sua sensibilità di contemporaneo».⁵³

In coincidenza con il trasferimento del Fondo Brancacciano nella Biblioteca Nazionale di Napoli intorno agli anni trenta del secolo scorso, Giuseppe Ceci,

⁵¹ Ivi, c. 2r.

⁵² E. M. MARTINI, *La vita e le opere di Camillo Tutini*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 53 (1928), pp. 190-219, p. 213.

⁵³ *Ibidem*. Per una prima attenzione alla letteratura meridionale è significativo il breve ragguaglio operato da J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, pp. 604-606.

proseguendo sulle tracce dei contributi del Croce, rubrica all'interno dell'imponente *Bibliografia per la storia delle arti figurative*, data alla luce nel 1937, la raccolta di Tutini fra gli scritti anteriori alle *Vite* dedominicane, presentandola anch'egli erroneamente come un «capitolo del *Discorso anatomico*». ⁵⁴ In tale occasione informa di aver rintracciato nel medesimo fondo un terzo esemplare del *De' pittori*, autografo e mutilo, inventariato con segnatura III.D.10 e considerato un'altra bozza preparatoria per la presenza di cancellature e correzioni. ⁵⁵

Così individuati, i tre manoscritti sarebbero stati oggetto di studio da parte di Ottavio Morisani, che sul calare degli anni Cinquanta del secolo scorso annovera la nota di artisti dell'erudito tra le testimonianze «più notevoli ed importanti [...] fino a fornire, completo nei limiti del possibile, un panorama della letteratura artistica nel napoletano». ⁵⁶ Il percorso di rivalutazione dell'opera poneva la necessità di soffermarsi su tutti e tre i manoscritti individuati da Ceci e ancor prima da Croce, conducendo innanzi la trascrizione dell'esemplare II.A.8 già intrapresa dal filosofo partenopeo, corredandola di note ecdotiche finalizzate a dare conto delle varianti fra i tre esemplari e delle fonti utilizzate da Tutini. Il contributo di Morisani costituisce un'importante base critica per le indagini sulle carte tutiniane, ma presenta, nel contempo, alcuni limiti: replica, ad esempio, l'idea infondata che il *De' pittori* sia parte dell'*Anatomico Discorso*, tralasciando di trascrivere un passaggio significativo della cosiddetta redazione finale e assegnando al sacerdote napoletano delle annotazioni manoscritte di natura storico-artistica rivelatesi, invece, di Bartolomeo Chioccarello.

⁵⁴ G. CECI, *Bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale*, Napoli, Real Deputazione, 1937, I, p. 5.

⁵⁵ Il codice in questione si conserva in BNN, ms. Branc. III.D.10, cc. 164r-165v. Per una descrizione più dettagliata dei tre manoscritti si rimanda all'*Appendice*.

⁵⁶ O. MORISANI, *Letteratura artistica*, cit., p. I.

V.

LE VITE D'ARTISTI DI CAMILLO TUTINI

Dal ritrovamento di fine Ottocento ad opera di Benedetto Croce ad oggi, il manoscritto *De' pittori scultori architetti minatori et ricamatori napolitani e regnicoli* – se si eccettua il contributo di Ottavio Morisani, illuminante per una prima ricognizione ma con dei limiti sull'argomento –, non è ancora stato oggetto di un'accurata disamina tesa a mettere in luce le cause che ne hanno determinato la genesi, il contesto culturale che direttamente o indirettamente lo ha influenzato, l'apporto originale dell'autore, e, infine, manca un'analisi accurata del contenuto e della impalcatura dell'opera. Aspetti, questi, che se ben indagati possono contribuire alla rivalutazione di una fonte che costituisce sostanzialmente un primo tentativo di biografare collettivamente gli artisti meridionali con un fine municipalistico.

1. – ALLE ORIGINI DELL'OPERA. RAGIONI, CONTESTI, PERSONAGGI

A Roma da pressappoco un ventennio, Tutini intraprende la stesura della *Porta di San Giovanni Laterano* con l'intento di decantare le personalità illustri del Regno di Napoli, le quali, allontanandosi dalle loro terre natie, percorrevano la Via Campana alla volta di Roma e attraversavano Porta San Giovanni per fare il loro ingresso nell'Urbe,¹ diversamente dai settentrionali che, giungendo dalla Via Flaminia, si recavano in città valicando Porta del Popolo, come chiarisce l'erudito nella premessa dell'opera:

Discorrendosi tra alcuni corteggiani della promotione de' cardinali fatta a' 14 di gennaio 1664, vennero al particolare del cardinale Buoncompagno, il quale si era sottoscritto bolognese. Dissero alcuni di quelli, come costui è nato in Napoli, sua madre è napoletana, sì come ancora fu suo padre e suo avolo, sono baroni in Regno, essendo suo fratello duca di Sora e similmente furono i suoi antenati; gode gli honori che godono li nobili napoletani nella piazza di Capoana, e si sottoscrive bolognese, dalla quale città sono presso cent'anni che ne sono usciti; et in quella non vi possegono cosa alcuna. Rispose un certo satrapo ignorante: «Vedete, vi è gran differenza entrare per la Porta del Popolo che entrare per la Porta di San Giovanni»; quasi che dir volesse che la città e Regno di Napoli fusse un seminario di gente comunale e trista, e che detto cardinale avesse a schifo di nominarsi napoletano et esser di quella nobiltà, et che tutti coloro che entrano per la Porta di San Giovanni fussero infami e mala gente. Si ritrovarono presenti alcuni napoletani, da' quali fu osservata la temerità di colui che disprezzar volesse et avvilire un Regno sì grande et una città sì magnifica, et gli fu risposto: «Ne

¹ A Tutini sfugge che il progetto della Porta di San Giovanni in Laterano fosse stato commissionato nel 1579 da papa Gregorio XIII Boncompagni a Jacopo Del Duca, scultore di origini siciliane, ricordato da Giorgio Vasari nell'edizione giuntina delle *Vite*: «Jacopo Ciciliano, eccellente gettatore di bronzi» (G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti scultori, pittori e architettori*, Firenze, Lorenzo Torrentino [1550] e Giunti [1568], edizione a cura di R. BETTARINI e P. BAROCCHI, *Le Vite de' più eccellenti scultori, pittori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze, S.P.E.S. (già Sansoni), 1966-1987, VI, p. 743); citazione inspiegabilmente non recuperata da Tutini, nonostante la lettura del testo vasariano, nella stessa misura in cui tralascia le notizie sull'artista aggiunte da Baglione (G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Andrea Fei, 1642, p. 55).

respondeas stulto, iusta stultitiam suam ne ei similis efficiaris»; ma gli farebbero vedere quanto imprudentemente favellasse e gli darebbero conto delle grandezze del Regno di Napoli. Divulgatasi questa scempiezza di tal huomo tra napolitani e regnicoli, mi fecero premura dovesse rispondere alla petulanza di colui; e per non mancar all'obbligo devo alla mia patria, della quale sono il più infimo figliuolo, et anco per obedire alla divina sapienza che ne insegna «Respondeas stulta iusta stultitiam suam ne sibi sapiens esse videatur», imprendo a far conoscere a colui et al mondo tutto le grandezze e magnificenze del Regno e della città di Napoli, et che huomini grandi habbia prodotti, e del continovo produce, eminenti in ogni facoltà, disciplina e scienza, che sono entrati et entrano per la Porta di San Giovanni, che hanno illustrato non solo Roma ma tutto l'Universo.²

L'affresco, che magnifica il Regno passando in rassegna ciascuna provincia, è l'esito di ricerche storiografiche pregresse messe a frutto da Camillo per dimostrare la preminenza raggiunta dal meridione peninsulare in diverse sfere del sapere. In questa cornice Tutini annovera, in ordine cronologico, personalità dell'ambiente ecclesiatico in quanto testimoni dell'antica e solida fede religiosa della città di Napoli: a cominciare dai pontefici, da San Sotero (166-175) a Paolo IV Carafa (1476-1559), «li quali sapendo bene esser il Regno il più cattolico et osservante della christiana religione e volendo ponere in osservanza lo precetto di quella vi fecero vari concili, né vi fu città, provincia e regno, dopo Roma, dove fussero tanti concili celebrati quanto nel Regno di Napoli»;³ seguono poi elenchi di santi e fondatori di congregazioni religiose, fra i quali il calabrese san Francesco di Paola (1416-1507) dell'ordine dei minimi e l'abruzzese Camillo de Lellis (1550-1614) dei chierici regolari ministri degli infermi. A conclusione di una panoramica sui *loci amœni* del Regno, eletti dagli imperatori romani a sedi privilegiate per trascorrervi gli *otia*, Tutini raccoglie in un'unica sezione, secondo un criterio alfabetico, varie rose di nomi, più o meno brevi, di poeti, oratori, storiografi, teologi e filosofi che avevano prescelto la capitale del Viceregno come loro seconda

² C. TUTINI, *Porta di San Giovanni Laterano*, BNN, ms. Branc. II.A.8, c. 1r-v.

³ Ivi, c. 12v.

patria (da Virgilio a Francesco Petrarca, da Tito Livio a Lorenzo Valla). In questa prima parte del testo l'esposizione prosegue con un'ulteriore descrizione del patrimonio paesaggistico e un vero e proprio elenco delle famiglie aristocratiche regnicole ascritte ai seggi cittadini; apparentemente l'illustrazione non sembra seguire un tracciato narrativo coerente, probabilmente a causa delle finalità ambiziose del progetto ideato da Camillo orientate a fornire una rassegna esaustiva e variegata degli «huomini singolari in ogni professione dell'eccellenza meridionale».⁴

Nelle carte successive il quadro delineato dall'erudito si presenta più uniforme: il riferimento al coevo panorama accademico locale, a proposito del quale Tutini non indugia nel sottolineare il significativo apporto del cardinale Brancaccio, suo protettore, alla fondazione prima e alla fioritura poi dell'Accademia degli Oziosi, apre a un'enumerazione fitta di nomi, disposti alfabeticamente, di oratori, scrittori di erudizione sacra e «d'histoire latine et italiane sacre e profane»,⁵ e ancora, «poeti singolari [...] che, uniti con gli altri professori delle scienze, hanno reso famosa a tutto il mondo la bella Napoli».⁶

Le radunanze, ovvero accademie de' letterati, ve ne sono molte in Napoli e per lo Regno, ove di belle lettere si discorre; la principale di essa in Napoli è quella dell'Otiosi che sotto l'auspici del'eminetissimo signor cardinal Brancaccio hebbe l'incremento; et quivi osservano questo ordine: primieramente tutte le poesie, così latine come italiane, composte dagli accademici, quando si uniscono per discorrere, si consegnano al segretario di quella, e con alta et intellegibile voce vengono lette al nome e cognome dell'accademico compositore. Poscia da qualche accademico si fa una oratione latina o pur italiana sopra qualche materia, e quella

⁴ Ivi, c. 34v.

⁵ Ivi, c. 67v.

⁶ Ivi, c. 77r. Altre categorie annoverate da Tutini sono: i «Teologi scolastici, morali, espositori della sacra scrittura e de' padri e scrittori *** heretici» (c. 37r), «Scrittori in legge civile» (c. 49r), «Scrittori fisici metafisici e logici» (c. 55v), «Scrittori chirurgici, empirici, e distillatori» (c. 63r), «Rettorici, oratori e grammatici» (c. 65v), «Scrittori d'histoire latine et italiane sacre e profane» (c. 67v), «Scrittori di poesie latine et italiane sacre e profane» (c. 76v), e, infine, gli «Scrittori di comedie, tragedie, representationi sacre e profane» (c. 83v).

finita, si comincia dagli accademici a rispondere alli problemi professi nell'antecedente accademia, ove si senteno bellissime et erudite risposte, e con savi discorsi finalmente dal principe vengon proposti per la futura accademia. Vi è parimente l'Accademia dell'Infuriati, anch'essa celebre per li soggetti degni, sì come ancora altre, e particolarmente di legge, quale assumono l'ordine supradetto.⁷

Quasi in un crescendo, Camillo adotta per la sezione dedicata ai «pittori, scultori, architetti, minatori et ricamatori»⁸ un ulteriore metodo espositivo, il quale differisce da quelli appena presentati e pone maggiore cura nella redazione del florilegio, che si apre con una breve premessa sulla storia «dell'arti liberali» in terra meridionale, dove «veggiamo la pittura haver le sue glorie per li huomini vi fiorirono nella città e Regno in quest'arte, sì ne' secoli passati come al presente».⁹ Un prestigio, questo, che l'erudito era intenzionato a dimostrare adducendo anche un'antecedenza cronologica: Napoli era stata città greca,¹⁰ e quindi scenario di pregevoli attestazioni pittoriche ormai perdute ma testimoniate dagli scritti del sofista Flavio Filostrato, giunto a Napoli ai «tempi di Severo imperatore, quale [...] in un casamento in un borgo vicino alla Marina fu albergato, ove ne' portici di quello vidde nobilissime pitture nel muro affisse».¹¹ A questa fase di splendore segue, secondo una visione assestata negli ambienti culturali coevi alla nota di Tutini, un tracollo delle arti meridionali, in coincidenza con l'instabilità socio-politica causata dalle invasioni barbariche in età medievale, allorché

⁷ Ivi, c. 36v. Sul cardinale Brancaccio, accademico Ozioso, si dira più avanti; per quanto concerne l'Accademia degli Infuriati, fu fondata probabilmente nel primo decennio del Seicento da Francesco Carafa, il quale scelse come sede delle adunanze il chiostro di San Lorenzo Maggiore: cfr. M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, Forni, 1976 [I ed. 1926], III, pp. 281-282. Quando nel 1623 Giovan Battista Marino rientrò in Italia, gli accademici e gli Oziosi si contesero la presenza del poeta, il quale avrebbe poi accettato il titolo di principe offertogli dai secondi: G. B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966, pp. 383-388.

⁸ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 86r.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Come già sostenuto da TUTINI nello scritto *Dell'origine e fundation de' seggi di Napoli*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1644.

¹¹ *Ibidem*.

«si perdé il disegno, il colorire e la vaghezza della pittura»,¹² e le opere divennero «goffe, senza disegno e senza colorito, all'uso gotico, per l'imperitia dell'artefici di quei tempi».¹³

Dalla tradizione letteraria locale e ancor prima da una lettura diretta delle *Vite* di Vasari, il sacerdote napoletano trae il ruolo centrale di Giotto nella rinascita delle arti, e ne menziona a riprova gli affreschi nella chiesa dell'Incoronata, che la storiografia quattro-cinquecentesca riferiva erroneamente al pittore ma da restituire, invero, al giottesco Roberto d'Oderisio.¹⁴ Rientra nell'ottica municipalistica di Tutini il risalto dato alla committenza dei sovrani angioini e durazzeschi, quasi a volerne sottolineare l'apporto al risollevarimento della cultura figurativa meridionale; ragion per cui è annoverata l'allogazione a Montano d'Arezzo, «valente pittore di quei tempi [...] assai celebrato e per lo buon disegno e colorito»,¹⁵ degli affreschi per il palazzo di Filippo d'Angiò principe di Taranto.

A conclusione del volo panoramico sull'evoluzione della pittura fino al Medioevo, Camillo aggiunge un passo finora inopinatamente ignorato dagli studiosi, che apre la raccolta di medaglioni biografici vera e propria:

Questo luogo deveno havere li pittori in questo mio scritto, appresso li poeti, dovendoseli di ragione, poiché: *Pictoribus atque poetis / quilibet [sic] audiendi semper fuit æqua potestas*.¹⁶

Lo storico, quindi, aveva ben chiaro l'ordine di successione delle svariate categorie di personalità prestigiose da illustrare e, nel caso in discorso, motiva la scelta di far

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Per la restituzione degli affreschi dell'Incoronata al pittore giottesco Roberto d'Oderisio, si veda F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte fridericiana*, Roma, Bozzi, 1969, pp. 293-298; mentre un contributo più recente è in P. VITOLO, *La chiesa dell'Incoronata a Napoli: genesi, funzione, significato*, in O. FERM, A. PERRICCIOLI SAGGESE e M. ROTILI (a cura di), *Santa Brigida, Napoli, l'Italia. Atti del Convegno di studi italo-svedese, Santa Maria Capua Vetere, 10-11 maggio 2006*, Napoli, Arte Tipografica, 2009, pp. 131-151.

¹⁵ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 86v.

¹⁶ *Ibidem*.

seguire gli artisti ai poeti citando due noti esametri dell'*Ars poetica* di Orazio che riecheggiano il più noto verso «ut pictura poesis» e richiamano la recente disquisizione di Giovan Battista Marino sulla pittura e la poesia, «queste due care gemelle nate d'un parto», espressa nelle *Dicerie sacre*.¹⁷ La sezione dedicata agli artisti presenta caratteristiche ben precise e dissimili dalle carrellate di nomi appena osservate, a cominciare dall'esposizione dei soggetti attraverso brevi medaglioni biografici, ripartiti per categorie fra pittori,¹⁸ scultori,¹⁹ miniatori,²⁰ ricamatori²¹ e architetti,²² e passati in rassegna secondo un ordine non alfabetico bensì cronologico scandito dall'anno di massima fioritura dell'artista. Ai pittori è riservata larga parte del manoscritto, verosimilmente sia per un'inclinazione dell'autore sia per la maggiore reperibilità di informazioni d'interesse storico-artistico nelle fonti da lui consultate, fra le quali si individuano le *Vite* di Giorgio Vasari, la *Napoli sacra* di Cesare d'Engenio, le *Vite* di Giovanni Baglione.²³ Si spiegherebbe in tal senso anche l'esiguità delle notizie riguardanti gli architetti, i nomi dei quali, sebbene siano menzionati in successione cronologica, sono accompagnati da indicazioni via via più scarse; quanto ai ricamatori

¹⁷ G. B. MARINO, *Dicerie sacre del Cavalier Marino*, Torino, Luigi Pizzamiglio, 1614, I, p. 48. Su questo tema si veda S. SCHÜTZE, *Pittura parlante e poesia taciturna: il ritorno di Giovan Battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica*, in E. CROPPER e G. PERINI (a cura di), *Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 209-226.

¹⁸ I pittori annoverati da Tutini sono: Marco Pacuvio, Giotto, Montano d'Arezzo, Colantonio di Fiore, 'un altro Colantonio', Vincenzo detto il Corso, Andrea da Salerno, Girolamo da Cotignola, Marco Cardisco, Leonardo Castellano, 'Filippo Criscono', Pietro e Polito del Donzello, Giovan Angelo Criscuolo, Cola dell'Amatrice, Giovan Bernardo Lama, Cesare Turco, Silvestro Buono, Giovan Filippo Criscuolo, Girolamo Capece, Pietro Frangione, Francesco Curia, Fabrizio Santafede, il Cavalier d'Arpino, Filippo Napoletano, Battistello Caracciolo, Massimo Stanzione, Giovanni Antonio d'Amato, Girolamo d'Arena, Francesco Imperato, Carlo Sellitto, Luigi Carbone, Aniello Falcone, Andrea de Lione, Micco Spadaro, Giuseppe d'Amato, Luca Forte, Giacomo Recco e Ambrosiello.

¹⁹ Gli scultori sono: Giovanni da Nola, Girolamo Santacroce, Annibale Caccavello, 'Paolo Scafuro', Mino del Regno, 'Angelo Polo', Giovan Domenico Magliulo, Giovan Domenico d'Auria, Luigi di Grazia, 'Giuseppe Apruzzese', 'Fabrizio della Porta e Marco Glielmo'.

²⁰ I miniatori sono: Giovan Battista Rosa, Bartolomeo Pettenato, Aniello 'Reddita', Francesco Caputo, Giovan Battista Anticone, Messer Vito.

²¹ I ricamatori sono: Pietro Antonio Prisco, Giovan Domenico Magliulo, Alessandro 'Liregnito'.

²² Gli architetti sono: Difilo Partenopeo, Novello da San Lucano, 'Ferrante Maglione', Giovanni Benincasa, Pirro Ligorio, Francesco Grimaldi, 'Francesco Nigri', Giordano Bruno.

²³ Per una disamina delle fonti consultate da Tutini in vista della stesura del *De' pittori*, si rimanda al paragrafo successivo del presente capitolo.

e ai miniatori, invece, l'erudito enumera esclusivamente artefici suoi contemporanei, per i quali evidentemente può avvalersi di una conoscenza diretta. Di conseguenza, ritengo si debba intendere in quest'ottica anche la scelta operata da Tutini di fare menzione esclusivamente di opere presenti in edifici religiosi, delle quali aveva già dato conto abbondantemente d'Engenio, mentre un mero catalogo di dipinti confluiti in collezioni private era stato compilato, qualche decennio prima, da Giulio Cesare Capaccio nel *Forastiero* (1634):

Non rammento li quadri fatti da questo valent'huomo [Andrea di Salerno] e d'altri napolitani e regnicoli che sono per le case de' particolari, che non fenirebbemo per un pezzo.²⁴

È probabile che l'erudito abbia selezionato i testi nei quali era certo di potervi rintracciare le informazioni necessarie alla redazione della sua fatica, data anche la ristrettezza dell'arco temporale a sua disposizione per la scrittura. Un primo *post quem* utile a definire l'inizio della stesura del manoscritto si rintraccia nell'introduzione alla *Porta*, allorché Tutini fa riferimento al conclave tenutosi il 14 gennaio 1664, aggiungendo che nella medesima circostanza sarebbe stato leso l'amor patrio di alcuni prelati napoletani da un certo «cardinale Buoncompagno il quale si era sottoscritto bolognese», così rinnegando le proprie radici partenopee.

Il porporato in questione potrebbe identificarsi con Girolamo Boncompagni (1622-1684), presente nel concistoro citato da Camillo, in occasione del quale fu elevato al cardinalato da Alessandro VII Chigi con il titolo di Santi Marcellino e Pietro ottenuto nel febbraio di quell'anno. Tuttavia, se dobbiamo credere a quanto asserito dall'erudito, altri elementi inducono ad accantonare tale ipotesi: Girolamo era venuto alla luce a Isola del Liri, cittadina del Ducato di Sora acquisita nel 1579 dal suo avo, Gregorio XIII, massimo esponente dell'illustre casata, la quale, di probabili origini

²⁴ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 87r.

ombre, era intimamente legata alla città di Bologna,²⁵ sede dell'arcivescovato presieduto proprio da Girolamo a partire dal 1651. Sarebbero, quindi, da cercare altrove le tracce che conducono a Napoli. All'alba del Seicento, i Boncompagni risultano iscritti all'aristocrazia del seggio di Capuana e, intorno agli anni venti, consolidano la loro presenza in città promuovendo il matrimonio di Gregorio, nipote del papa, con Eleonora, discendente del viceré Antonio Zapata; infine, il 2 febbraio 1626 Urbano VIII affida a Francesco Boncompagni (1596–1641) l'arcivescovato di Napoli.

Coetaneo di Tutini e di natali romani, al presule si attribuiva il prodigio dell'interruzione del morbo pestilenziale nel 1630 e l'arresto dell'eruzione del Vesuvio verificatasi l'anno successivo, per mezzo dell'esposizione in processione delle reliquie di san Gennaro; eventi, questi, che avrebbero radicato l'operato dell'arcivescovo nel fanatismo religioso locale, soprattutto attraverso la storiografia agiografica della prima metà del Seicento, come testimoniano le pagine delle *Memorie della vita miracoli e culto di San Gianuario*,²⁶ primo scritto imbevuto di erudizione sacra redatto da Camillo, ancora a Napoli in quel torno d'anni:

Diede subito principio l'Eminentissimo signor cardinale Buoncompagno arcivescovo, come zelante pastore, a far esporre per tutte le chiese il Santissimo Sacramento, dandosi ordine ad una generale processione il giorno dopo pranzo, con la testa e col sangue del nostro protettore san Gennaro [...] e alla vista

²⁵ Nel 1670 Pompoeo Scipione Dolfi riferisce: «Di questa casa [Boncompagni] antica e nobile lasciando ogni opinione ch'altri possa haver scritto in ordine alla di lei origine, riferirò solo la più comune et accettabile, quale è discender da un Boncompagno Dragoni, della cui discendenza Ridolfo del 1133 fu investito d'Assisi da Clotario II imperatore, come discendente dai duchi di Sassonia, quale lo chiamava consanguineo [...] e Giovanni, da cui discendono i bolognesi, quali si sono resi illustri non solo più d'ogn'altro ramo, ma di qualsivoglia origine che possano haver havuto per la memoria di quel gran pontefice, la di cui casa è stata di consiglio, e senatoria et ducale» (P. S. DOLFI, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna con le loro insegne, e nel fine i cimieri. Centuria prima, con un breve discorso della medesima città*, Bologna, Giovan Battista Ferroni, 1670, pp. 196-197).

²⁶ C. TUTINI, *Memorie della vita miracoli e culto di san Gianuario martire vescovo di Benevento, e principal protettor della città di Napoli raccolte da don Camillo Tutini napoletano*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1633; si veda, inoltre, ID., *Prodigiosi portenti del Monte Vesuvio*, Napoli, s.n., 1650, poi riedito nell'Ottocento da L. RICCIO, *Prodigiosi portenti del Monte Vesuvio*, Napoli, Francesco Gianini, 1877.

dell'acceso monte l'eminentissimo arcivescovo prese le sacre ampolle del sangue, e con loro fe' il segno della croce; onde quelle orgogliose nubi, piene d'accesa materia, alla presenza del sangue di colui, che altre volte le avea umiliate ed estinte, cominciarono a bassarsi e prendere altra strada.²⁷

Benché condizionata da una visione miracolistica, la cronaca dell'intervento del santo ad opera dello «zelante pastore» mostra una cognizione diretta degli eventi contemporanei da parte di Tutini, osservatore delle gesta compiute dall'arcivescovo. Il legame più intenso con la città di Napoli suggerisce che possa essere questo il Boncompagni al quale Camillo nell'introduzione alla *Porta* rimprovera di aver rinnegato le proprie radici partenopee; ma Francesco non poteva aver preso parte al conclave del 1664, dal momento che all'altezza di quegli anni risulta morto da almeno un ventennio e l'unico Boncompagni che effettivamente compare tra i cardinali presenti in questa circostanza è effettivamente Girolamo. Dunque, a parere di chi scrive, Tutini non può riferirsi ad altri se non a quest'ultimo, delle cui origini bolognesi doveva essere ben al corrente, e pertanto non si comprende la rivendicazione campanilistica avanzata dall'erudito.

A gettare nuova luce sulla questione contribuisce un'inedita missiva autografa di Camillo, purtroppo priva di data e intestazione, confusa fra altre carte di un codice brancacciano:²⁸

Discorrendosi tra alcuni della corte, ove erano de' nostri paesani prelati et altri, proruppe uno de questi corteggiani della pagnotta che era altra cosa entrare per la Porta del Popolo che per quella di San Giovanni, volendo con questo trattare huomini da niente e da furbi li napoletani e li regnicoli. Dissero che farebbero vedere non solo ad essi, ma al mondo tutto gli huomino [*sic*] grandi che sono entrati per la Porta di San Giovanni, che non solo hanno illustrato Roma ma il

²⁷ C. TUTINI, *Memorie*, cit., pp. 63-64.

²⁸ BNN, ms. Branc. III.D.10, c. 350r.

mondo tutto; furono da me questi signori e me incaricarono dovesse difendere la reputatione et honore di Napoli e del Regno.

Contrariamente a quanto reso noto sino ad oggi, la *Porta di San Giovanni Laterano* ha origine non da un'iniziativa personale e pretestuosa dell'erudito ma da una committenza ben precisa di alcuni religiosi napoletani, i quali, mossi dall'amor patrio lesa da «uno de questi corteggiani della pagnotta», si rivolgono a Tutini, considerato evidentemente anche a Roma un esperto «non solo delle cose della città di Napoli, ma del Regno».²⁹ È verosimile che dalle riflessioni dei committenti Camillo abbia colto il suggerimento per il titolo da assegnare all'opera e il racconto del presunto affronto di Girolamo Boncompagni inserito nell'introduzione e divenuto il pretesto per intraprendere la redazione di uno scritto di respiro patriottico che celebrasse le glorie meridionali.³⁰

Avviata verosimilmente nell'inverno del 1664, la *Porta di San Giovanni Laterano* doveva essere giunta rapidamente a maturazione se in una missiva finora sfuggita alla letteratura che si è occupata di Tutini, il giorno della vigilia di Natale del medesimo anno, il sacerdote napoletano annuncia a un ignoto cardinale (Francesco Maria Brancaccio?) che il testo era pressappoco prossimo alla conclusione:

Do parte a Vostra Eminenza che già sono in fine della compositione della *Porta di San Giovanni*, e quando, con bona salute, sarà l'Eminenza Sua in Roma, prima di qualunque la vedrà; rimettendomi al Suo purgato giudizio sì sarà degna di comparire in luce.³¹

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ L'opera è ad oggi nota attraverso tre esemplari conservati presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, per l'analisi dei quali rimando all'*Appendice*.

³¹ BNN, ms. Branc. III.C.7, c. 214v.

Un'altra lettera di mano di Camillo c'informa che l'11 novembre 1665, la stesura si era ormai conclusa e finalmente era stato ottenuto il consenso dell'ignoto interlocutore alla messa in stampa del lavoro:

me rimetto al savio giuditio di Vostra Eminenza, quale infinitamente rendo gratie in voler dare alle stampe quella mia sciocca compositione della *Porta di San Giovanni*, e con quella riverenza devo, me l'inchino, pregandoli dal Cielo ogni vero bene.³²

Nonostante nell'epistola appena citata non vi sia un chiaro riferimento al conclave tenutosi nel 1664, e dunque a un dato cronologico circa l'inizio della stesura, quest'ultima, come emerso dai documenti, non avrebbe tenuto impegnato Tutini per più di due anni, durante i quali il sacerdote si adopera nella consultazione di fonti specifiche dalle quali raccogliere informazioni per ciascuna categoria di personalità illustri passata in rassegna, compresi gli artisti meridionali, e ripristina appunti presi per lavori precedenti; non si ha contezza, invece, di eventuali rapporti epistolari intrapresi da Camillo in tale circostanza, secondo un *modus operandi* collaudato in altre occasioni, come è emerso dall'esame di diversi codici brancacciani.

Nei medesimi anni l'erudito era impegnato nella scrittura di altri due lavori significativi: il *Discorsi dei sette officii del Regno*, ultima fatica data alle stampe nel 1666 poco prima della sua scomparsa, e il *Balio*, rimasto manoscritto, sul quale ragguaglia nella missiva dell'11 novembre 1665. Sul finire dell'estate di quell'anno Filippo IV d'Asburgo muore lasciando, per via testamentaria, la successione al trono al figlio non ancora quattrenne, il futuro Carlo II d'Asburgo; data, dunque, la minore età dell'erede, si affidava temporaneamente la reggenza alla moglie dello scomparso re, Marianna d'Austria. Dal canto suo, Alessandro VII richiedeva che venissero rispettati gli antichi privilegi della Chiesa sul Regno di Napoli, i quali prevedevano che il balio, ossia il governatore del minore, fosse nominato dal pontefice. In quanto «uomo intendente

³² BNN, ms. Branc. I.E.1, c. 347r.

[...] non solo delle cose della città di Napoli, ma del Regno ancora»,³³ Tutini compila una fatica a sostegno della tesi papale, il *Balio* appunto, nella quale raccoglie documenti cavati da regesti archivistici e cronache antiche attestanti l'intervento del pontefice in casi simili verificatisi nel corso della storia.

Intanto, è autunno pieno e Camillo, indaffarato a districare attraverso questo suo scritto le diatribe politiche che interessavano la Chiesa, ottenuta l'approvazione di un ignoto patrocinatore, si appresta ad affidare alle stampe quella «sciocca compositione», ossia la *Porta*, così apostrofata secondo una prassi consolidata per fatiche alle quali l'erudito teneva in particolar modo, come la più nota *Dell'origine e fondatione de' seggi*. Ciononostante l'opera non è mai stata pubblicata, è da credere, non solo a causa del sopraggiungere della morte dell'autore avvenuta l'8 agosto 1666, ma anche per via degli innumerevoli studi da lui curati sotto l'egida del cardinale Francesco Maria Brancaccio, al quale dovevano essere indirizzate pure le tre lettere appena esposte, che lo informavano sull'avanzamento della *Porta*.

Nato a Canneto di Bari e discendente da un'illustre famiglia napoletana, il Brancaccio si era formato presso il Collegio dei Gesuiti di Napoli e a questa città sarebbe rimasto profondamente legato, anche quando nel 1633, a causa delle sue posizioni antispagnole, sarebbe stato costretto a trovare riparo a Roma, esattamente come sarebbe accaduto al suo protetto poco meno di vent'anni dopo. Nell'Urbe il prelato avvia un annoso e importante sodalizio con la famiglia Barberini suggellato dalla nomina a cardinale dei Santi Apostoli consegnatagli da Urbano VIII, preservando la propria ostilità alla corona spagnola, che gli sarebbe costata la rinuncia all'arcivescovato di Bari. Il porporato ebbe parte attiva anche nei moti masanelliani del 1648, parteggiando per i rivoltosi e accogliendoli nella sua dimora viterbese ben presto divenuta rifugio per i riottosi. È verosimile che in tale occasione Camillo ne abbia fatto la conoscenza e nel momento del suo approdo a Roma, intorno alla primavera di quell'anno, potesse già godere della protezione accordatagli precedentemente dal cardinale.

³³ *Ibidem*.

Figura addentro alle novità dell'ambiente culturale di pieno Seicento, appena diciannovenne il Brancaccio risulta già membro dell'Accademia degli Oziosi, che vantava personalità di spicco, quali il poeta Giovan Battista Marino e Giovan Battista Manso, che ne sarebbe stato principe dal 1611, anno di fondazione, al 1645. Contrariamente a quanto sostenuto dal De Miranda,³⁴ questo nuovo panorama culturale avrebbe dato avvio al dialogo fra maestri delle arti figurative e ambiente letterario, come mostrano le odi composte da Giovan Battista Basile *Al Signor Massimo Stantione, massimo pittore*³⁵ e *Per lo Signor G. B. Caracciolo, pittore rarissimo*,³⁶ il quale, dal canto suo, lo immortala in un ritratto;³⁷ ma soprattutto, alcuni dei dibattiti che si tenevano all'interno del sodalizio riguardavano anche antiche *querelle* come l'indagine varchiana sulla supremazia contesa delle arti fra pittura e scultura, di cui dà conto l'Ozioso Francesco de' Pietri, noto come l'Impedito.³⁸ La rosa di pittori e scultori locali eletti dall'erudito nell'*Historia napoletana*, pubblicata nel 1634,³⁹ è una delle testimonianze più eloquenti della crescente attenzione agli artisti e alle opere d'arte coltivata in seno al mondo accademico napoletano; indubbiamente ciò non dovette lasciare indifferente Tutini quando, dopo qualche decennio, ebbe l'occasione di realizzare una celebrazione dei *viri illustres* meridionali che comprendesse anche gli

³⁴ G. DE MIRANDA, *Una quiete operosa: forma e pratiche dell'Accademia Napoletana degli Oziosi: 1611-1645*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000.

³⁵ G. BASILE, *De' Madrigali et delle Ode del Cavalier Gio. Battista Basile, Conte Palatino Et Gentiluomo dell'Altezza di Mantova*, Parte Terza, Napoli, 1617, pp. 66-67.

³⁶ Ivi, pp. 59-65. Nella seconda edizione dei *Madrigali*, il poeta dedica l'introduzione dell'opera e un'ode al pittore Giovan Battista Caracciolo (Napoli 1627, pp. 160-163).

³⁷ L'incisione, firmata dal Caracciolo, costituisce l'antiporta del poema eroico *Teagene* di Giovan Battista Basile, pubblicato a Roma nel 1637. Nel 1630 il poeta commissiona a Cesare Fracanzano il frontespizio per un *Epitalamio* dedicato a Maria D'Austria, inserito in appendice al *Monte Parnaso*: G. BASILE, *Monte Parnaso. Mascherata da Cavalieri Napoletani alla Maestà Serenissima di D. Maria D'Austria Regina d'Ungheria rappresentata in Napoli*, 1630. Cfr. S. SCHÜTZE, *Il nuovo parnaso napoletano: arti figurative e ambiente letterario nel primo Seicento*, in M. BOSSE e A. STOLL (a cura di), *Napoli viceregno spagnolo. Una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (sec. XVI-XVII)*, Napoli, Vivarium, 2001, II, pp. 407-434.

³⁸ F. DE' PIETRI, *I problemi accademici del signor Francesco de' Pietri, l'impedito, accademico otioso, ove le più famose quistioni proposte nell'illustrissima Accademia degli Otiosi di Napoli*, Napoli, Francesco Savio, 1642, p. 19. Altri argomenti di natura storico-artistica dibattuti dagli Oziosi riguardano l'*Arte eguagliata dalla Natura* (p. 37) e la *Scultura e sua dignità* (pp. 19-20).

³⁹ F. DE' PIETRI, *Dell'Historia napoletana*, Napoli, Giovan Domenico Montanaro, 1634, pp. 69-70, 202-204, 209-210.

artisti.⁴⁰ Sotto questo aspetto l'amicizia con il cardinale Brancaccio si rivelò un ottimo viatico per Camillo, che in tal modo poté aggiornarsi sulle novità culturali emergenti non solo a Napoli ma anche nell'Accademia romana degli Umoristi, della quale il porporato era membro sin dal 1613, introdotto dal nipote di Urbano VIII, Francesco Barberini. Stando a quel che riferisce Soria, Tutini «comparve con vantaggio in varie dotte adunanze di Roma, e gli fu giovevole l'amicizia di parecchi Letterati che allora fiorivano»;⁴¹ ma sebbene il nome del sacerdote napoletano ricorra, intorno al 1663, fra i membri dell'Accademia degli Ansiosi di Gubbio, l'erudito rimane indifferente alla vivace curiosità del suo mentore per i discussi scritti di John Milton, René Descartes, Galileo Galilei,⁴² e, quindi, per le novità scientifiche avanzate dai Lincei, che avrebbero ispirato al Brancaccio il curioso trattatello *De chocolatis potu diatribe* (1644).⁴³ Il carattere poliedrico del porporato sarebbe stato oggetto di scherno in un libretto di satira sprezzante, edito nel 1668 da Gregorio Leti, nel quale sono ritratte le dinamiche innescatesi nel corso del conclave indetto nell'anno precedente per eleggere il successore di Alessandro VII Chigi, al quale avrebbe preso parte anche il Brancaccio:

Hora, per venire al nostro, stando le conclaviste così confuse e sospese, non potendo trovare un papa di loro sodisfazione, havendo già crivellati più della metà de' cardinali pensarono di trovare il lor conto, col promuovere il cardinal Brancaccio [...] col dire ch'essendo questo signore dato a' piaceri, ed alla sodisfatione de' suoi propri gusti, che non havrebbe mancato di concedere la liberà de' balli, delle comedie, e delle mascare continue.⁴⁴

⁴⁰ Sul rapporto fra la *Porta* di Tutini e l'*Historia* di Francesco de' Pietri, si veda il paragrafo a seguire.

⁴¹ F. A. SORIA, *Memorie storico-critiche degli storici napoletani*, Napoli, Stamperia Simoniana, p. 610.

⁴² L'inventario dei libri posseduti dal Brancaccio è indicato in tre volumi manoscritti conservati presso la Biblioteca Nazionale di Napoli con collocazione mss. Branc. I.D.2-4; mentre l'indice dei libri proibiti della libreria del porporato è in BNN, ms. Branc. II.G.14.

⁴³ F. M. BRANCACCIO, *De chocolatis potu diatribe*, Roma, 1664. Il trattatello affronta i dubbi sollevati in quegli anni sul digiuno quaresimale, in particolare se l'assunzione di cacao potesse essere considerata o meno un'interruzione del digiuno.

⁴⁴ G. LETI, *Il puttanesimo romano*, Colonia, 1668, pp. 234-235. Come già rilevato da C. VOLPI, *Salvator Rosa e il cardinale Francesco Maria Brancaccio tra Napoli, Roma e Firenze*, in «Storia dell'arte», 112 (2005), pp. 119-148.

Al cardinale napoletano si sarebbe preferito il toscano Giulio Rospigliosi, elevato al ponteficato con il nome di Clemente IX; ma i motivi che indussero i prelati a respingere la candidatura del Brancaccio sono degni di nota:

Risero le dame a questa proposta ed in brevi parole risposero che bastava assai per dar l'esclusiva al Brancaccio quel proverbio comune degli italiani, ed sperimentato comunemente da' romani, cioè «Napolitano, largo di bocca e stretto di mano» [...] noi habbiamo bisogno di altra razza di huomini che di napolitani; piuttosto farebbe di mestieri cercar qualche polacco o tedesco.⁴⁵

Questo «proverbio comune degli italiani» richiama alla memoria la risposta altrettanto spregiativa del «satrapo ignorante» riferita da Tutini nell'*incipit* della *Porta di San Giovanni Laterano*: «“Vedete, vi è gran differenza entrare per la Porta del Popolo, che entrare per la Porta di San Giovanni”, quasi che dir volesse che la città e Regno di Napoli fusse un seminario di gente communale e trista».⁴⁶ Doveva essere, a quanto pare, una visione condivisa in prelatura se in entrambi i casi si tratta di una polemica intercorsa tra cardinali durante conclavi avvenuti a distanza di pochi anni l'uno dall'altro: del 1664 è l'adunanza per la promozione dei nuovi porporati alla quale allude Tutini, mentre si tiene nel 1667 quella per la nomina papale denunciata da Gregorio Leti. La presenza di Girolamo Boncompagni nell'ultima circostanza, da un lato, conferma l'ipotesi che questi sia il bolognese accusato da Camillo di aver omesso le proprie radici napoletane, e, dall'altro, suggerisce un'ottica diffusa in prelatura, che aveva visto al centro della satira sui partenopei anche il cardinale Brancaccio.

Se, dunque, è complicato individuare i veri committenti della *Porta*, quanto appena osservato lascia immaginare che anche su questo scritto di filopatria aleggino le idee, la volontà e la protezione del suo mentore.

⁴⁵ G. LETI, *Il puttanesimo*, cit., pp. 236-237.

⁴⁶ BNN, ms. Branc. II.A.8, c. 86r.

2. – SULLA SCRIVANIA DI CAMILLO: LE FONTI DEL *DE' PITTORI*

Accingendosi alla stesura della *Porta di San Giovanni Laterano* e, in particolare, della sezione dedicata agli artisti meridionali, Camillo Tutini si avvale di studi pregressi effettuati per scritti di natura storiografica, agiografica, genealogica, corroborati da una conoscenza aggiornata delle principali fonti contemporanee locali, dalle quali era conscio di poter ricavare una traccia per la celebrazione del Regno di Napoli. Una linea del percorso da seguire gli era fornita, in parte, da lavori come i *Discorsi dei sette officii del Regno* e il *Prospectus historix ordinis carthusiani*, scanditi dal novero di personalità di spicco rispettivamente nel reclutamento di cariche politiche e nella storia della religione certosina; entrambi, inoltre, condotti a termine nel medesimo torno d'anni della *Porta*. Nello specifico, per il capitolo *De' pittori, scultori, architetti, minatori e ricamatori napoletani e regnicoli*, il ricorso alla letteratura locale si rivelava ancora poco fruttuoso, dal momento che il genere biografico *stricto sensu* era stato adottato esclusivamente per raccolte riservate ai maggiori eruditi del tempo – si veda il caso della *Biblioteca Napoletana* di Niccolò Toppi, edita nel 1678, nella quale si annoveravano i principali uomini di lettere –, oppure nelle monografie agiografiche riservate a san Gennaro, principale santo protettore della città; l'attenzione all'opera d'arte e al suo autore, invece, andava via via facendosi largo nel proficuo genere periegetico avviato da Pietro de Stefano, a cominciare dalla *Napoli sacra* di Cesare d'Engenio (1623). Una carenza, questa, che, da un lato, induce a riesaminare la nota compilata da Camillo evidenziandone l'apporto alla conoscenza della storia delle arti figurative meridionali, e, dall'altro, incita a indagare su una eventuale consultazione da parte sua di scritti estranei all'ambiente culturale partenopeo.

Si avanza in questa sede l'ipotesi che alla base della struttura e della sistemazione dei brevi medaglioni biografici redatti dal sacerdote napoletano non vi sia esclusivamente un largo impiego di informazioni d'interesse storico-artistico ricavate dalla *Napoli sacra*, la quale fra Sei e Settecento avrebbe sicuramente costituito un testo fondativo per ciascun letterato, dunque anche per Tutini, che attendesse a descrizioni

della città o a lavori di storiografia locale; ma ricondurre il manoscritto tutiniano ad un mero rapporto di subalternità rispetto al testo di d'Engenio appare riduttivo per due motivi strettamente interconnessi: un simile ragionamento, in primo luogo, dà per acquisito che il *De' pittori* sia un lavoro di pura compilazione di estratti dal testo dengeniano; in seconda istanza, assume per pacifica l'idea che Camillo non abbia operato una cernita di altre fonti e non necessariamente napoletane.

È il caso dell'*Historia della città e Regno di Napoli* di Giovanni Antonio Summonte (1538*-1602), articolata in quattro volumi editi fra il 1601 e il 1643,⁴⁷ consultati da Camillo in occasione della stesura del discusso trattato sull'*Origine e fondatione de' seggi di Napoli* (1644),⁴⁸ che con il capolavoro summontiano condivideva una ricostruzione dell'evoluzione storica delle istituzioni cittadine in chiave filopopolare a scapito delle antiche prerogative dell'aristocrazia di seggio. L'*Historia* rappresentava l'esito di una nuova stagione culturale caratterizzata da perlustrazioni negli archivi locali e da una considerazione del manufatto artistico non esclusivamente come oggetto di decoro, quanto piuttosto attestazione, insieme alle epigrafi, sostitutiva del documento cartaceo per una ricognizione della storia meridionale. Un simile *modus operandi* è alla base di una prima riscoperta dell'arte degli *inferiora tempora*, benché con sfumature differenti dalle risposte provenienti da diverse aree della Penisola, quando «fra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, in corrispondenza alla fase storica che si suole definire, per contrapporla a quella della controriforma stretta, della “riforma cattolica”, si ha in Italia e specialmente in Roma un vasto e profondo moto di rinnovamento, risultante in un clima di ritrovata libertà mentale, particolarmente evidente nella rivoluzione artistica di quegli anni (dal naturalismo caravaggesco alla

⁴⁷ G. A. SUMMONTE, *Historia della città e Regno di Napoli*, di Gio. Antonio Summonte Napolitano. Ove si trattano le cose più notabili accadute dalla sua edificazione fin a' tempi nostri. Divisa in due parti, Napoli, Giovan Iacomo Carlino, 1601-1643.

⁴⁸ C. TUTINI, *Dell'origine e fundazion de' seggi di Napoli, del tempo in che furono instituiti, e della separation de' nobili dal popolo ... Del supplimento al Terminio, ove si aggiungono alcune famiglie tralasciate da esso alla sua apologia, et Della varietà della fortuna confermata con la caduta di molte famiglie del regno, discorsi di don Camillo Tutini napolitano*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1644.

riforma carraccesca) ma che non manca di farsi sentire anche nel campo ristretto della storiografia artistica medioevale».⁴⁹

A Napoli, l'officina di giovani studiosi facenti capo al Summonte, attraverso il vaglio di inedito materiale archivistico e ricognizioni *in situ*, contribuisce anche al recupero dell'identità del pittore Montano d'Arezzo, il nome del quale compariva all'interno di un atto rinvenuto dallo storico nei registri angioini, derivandone la prima attestazione dell'esecuzione di una replica della *Maestà* di Montevergine per la cappella di palazzo del principe di Taranto Filippo d'Angiò:

Né restarò di dire un bellissimo particolare, che si cava dalle scritture dell'Archivio, che Filippo, prencipe di Taranto, fratello del re, per la gran devotione ch'havea alla chiesa di Monte Vergine, appresso Avellino, vi eresse una cappella, nella quale fe' dipingere la figura della gloriosa Vergine di Costantinopoli, da Montano d'Arezzo, eccellentissimo pittore di quei tempi; qual figura fin hoggidì si scorge in quella chiesa. [...] Dal qual pittore fe' ancho dipingere l'altra quasi simile nella cappella della sua casa in Napoli, appresso il Seggio di Montagna, la quale al presente, con gran veneratione, si scorge nel portico appresso detta casa.⁵⁰

Il passo summontiano dell'immagine mariana commissionata dal sovrano angioino è ricalcato da Tutini nella breve panoramica sull'età medievale, a proposito dell'apporto di Montano d'Arezzo – e ancor prima del soggiorno napoletano di Giotto presso la corte angioina – alla rifioritura della pittura regnicola:

alcuni anni prima, nel 1310 Filippo principe di Taranto, figliuolo di re Carlo 2°, da Montano d'Arezzo, valente pittore di quei tempi, fe' dipingere la cappella del suo palazzo in Napoli; et hoggigiorno si vede nel supportico d'arco, allato detto palazzo, l'effigie di Nostra Donna con Santissimi Pietro e Paolo a' lati, di mano di

⁴⁹ G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Einaudi, 1964, p. 41.

⁵⁰ G. A. SUMMONTE, *Historia*, cit., I, pp. 375-376.

questo pittore, che è assai celebrato e per lo buon disegno e colorito, conforme correva in quel secolo.⁵¹

Che Camillo conforti sulle condizioni dell'opera allora *in loco* e ne specifichi il soggetto – particolare assente nella testimonianza di Summonte – è indice di un suo aggiornamento sullo stato di conservazione del dipinto (forse in affresco) fra la prima e la seconda metà del Seicento,⁵² fondato o su di una ricognizione diretta del manufatto negli anni napoletani – e quindi lo descrive ricordando dal momento che non avrebbe più fatto ritorno in città –, oppure su una eventuale comunicazione epistolare per mezzo di informatori presenti sul posto, secondo una prassi operativa collaudata per la stesura di scritti precedenti, benché per il *De' pittori* finora non sia emersa alcuna traccia al riguardo dall'esame del carteggio tutiniano.

Il dipinto di Montano d'Arezzo rappresenta l'unica opera d'arte di destinazione privata citata da Tutini, che sceglie di dar conto esclusivamente di testimonianze figurative ubicate negli spazi sacri, anziché degli innumerevoli dipinti «che sono per le case de' particolari, che non finirebbero per un pezzo»,⁵³ come asserisce in conclusione della breve nota dedicata al pittore Andrea Sabatini da Salerno; scelta suggerita probabilmente da un'effettiva dovizia del collezionismo contemporaneo testimoniato, in parte, da Giulio Cesare Capaccio nel *Forastiero*, dialogo in dieci giornate fra un forestiero, appunto, e un cittadino napoletano, pubblicato nel 1634.⁵⁴

⁵¹ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 86v.

⁵² L'attività di Montano d'Arezzo è stata ricostruita in base a documenti archivistici: Bologna assegna al pittore la documentata *Maestà* dell'abbazia di Montevergine, il ciclo con storie mariane nel transetto destro di San Lorenzo Maggiore e gli affreschi della Cappella Minutolo nel Duomo di Napoli (F. BOLOGNA, *I pittori*, cit., pp. 102-107). Cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, Cantini, 1986, pp. 197-205. In anni alquanto recenti Francesco Aceto ha riferito a Montano d'Arezzo una *Madonna con Bambino* proveniente da San Lorenzo Maggiore, ipotizzando che possa provenire dal palazzo di Filippo di Taranto: F. ACETO, *Nuove considerazioni intorno a Montano d'Arezzo, pittore della corte angioina*, in A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: le officine. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 22-27 settembre 2009*, Milano, Electa, 2010, pp. 517-528.

⁵³ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 87v.

⁵⁴ G. C. CAPACCIO, *Il forastiero: dialogi di Giulio Cesare Capaccio academico otioso*, Napoli, Giovan Domenico Roncagliolo, 1634.

D'altro canto, interessarsi esclusivamente di opere presenti negli edifici religiosi e dei loro autori significava non solo occuparsi di aree agevolmente visitabili, ma anche trovarne ampia testimonianza nella *Napoli sacra*, consultata a man bassa da Tutini sebbene non ne faccia esplicita menzione. Infatti, da una lettura incrociata del testo dengeniano con la nota *De' pittori* emerge in tutta evidenza il debito del sacerdote napoletano nei confronti di tale fonte, al punto da ereditarne persino abbagli o inesatte attribuzioni. Lo si nota, ad esempio, quando, nel tentativo d'inquadrare la parabola discendente della storia delle arti figurative e, dunque, il ruolo risanatore assolto da Giotto,⁵⁵ Camillo, seguendo quanto riferisce d'Engenio, assegna all'artista fiorentino il ciclo pittorico della chiesa di Santa Maria dell'Incoronata commissionato della regina Giovanna I.⁵⁶

[D'Engenio 1623]: [...] benché in quei tempi si chiamasse Spinacorona, in progresso di tempo mutò il nome in Santa Maria Coronata, come di presente si chiama, e dal nome della chiesa, poi, nomossi la Strada dell'Incoronata; le mura e la volta di cui fe' la reina dipingere di bellissime pitture con oro et azzurro oltramarino, et in particolar vi fe' ritrarre dal naturale la sua effigie (come di presente si vede) da Giotto, eccellentissimo pittor fiorentino, sommamente amato dal re Roberto e da detta reina, il qual fiorì negli anni di Nostro Signore 1320.⁵⁷

⁵⁵ Il ritratto di Giotto risanatore delle arti è delineato nel Trecento in ambito fiorentino da Dante, Giovanni Villani, Boccaccio prima e Cristofaro Landino poi, che nel suo *Commento* (1481) sostiene un ritorno della *symetria* ad opera di Cimabue e un rinnovamento apportato da Giotto dopo la decadenza della pittura causata dal crollo dell'impero romano. Una tradizione raccolta da Vasari, il quale, nella biografia Torrentiniana del pittore toscano, così riferiva: «Quello obbligo istesso che hanno gli artefici pittori alla natura, la quale continuamente per essemplio serve a quegli che, cavando il buono da le parti di lei più mirabili e belle, di contrafarla sempre s'ingegnano, il medesimo si deve avere a Giotto. Perché, essendo stati sotterrati tanti anni dalle ruine delle guerre i modi delle buone pitture et i dintorni di quelle, egli solo, ancora che nato fra artefici inetti, con celeste dono, quella ch'era per mala via, resuscitò, e redusse ad una forma da chiamar buona» (G. VASARI, *Le Vite*, cit., II, parte 1, p. 95).

⁵⁶ Per la chiesa dell'Incoronata e l'intervento del pittore Roberto d'Oderisio, si veda P. VITOLO, *La chiesa della regina: l'Incoronata di Napoli, Giovanna d'Angiò e Roberto di Oderisio*, Roma, Viella, 2008.

⁵⁷ C. D'ENGENIO, *Napoli sacra*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623, p. 479.

[Tutini 1664-1665]: Rivenì questa nobil arte ne' tempi della reina Giovanna Prima, la quale da Giotto fiorentino fe' dipingere la chiesa dell'Incoronata con disegno, con vagho colorito, come hoggi giorno si vede.⁵⁸

È ben vero che Tutini eredita da d'Engenio l'errata attribuzione a Giotto degli affreschi con *Storie bibliche* e *Sacramenti* dell'Incoronata, poi restituiti a Roberto d'Oderisio e datati il primo ciclo fra il 1340 e il 1343, e il secondo agli anni 1352-1354;⁵⁹ risultato di una tradizione letteraria d'ambito toscano che aveva via via consolidato il fraintendimento di un verso dell'*Itinerarium Syriacum* (1358) di Petrarca, presente a Napoli nel 1341 e di nuovo sul finire del 1343, nel quale il poeta consiglia a un pellegrino giunto in città di visitare una «cappellam regis [...] in qua conterraneus olim meus, pictor nostri ævi princeps»;⁶⁰ benché il nome dell'artista sia sottaciuto, il riferimento è a Giotto, pittore suo contemporaneo e conterraneo, e agli affreschi eseguiti nella Cappella di Santa Barbara in Castel Nuovo, perduti in età aragonese, piuttosto che alla chiesa dell'Incoronata, sì di fondazione regia ma consacrata nel 1373, in tempi più tardi e lontani dalla scomparsa di Giotto. Nella letteratura colta partenopea, ancor prima che l'equivoco si attestasse nella Torrentiniana di Vasari,⁶¹

⁵⁸ C. TUTINI, *Porta* cit., c. 86v.

⁵⁹ Il nome di Roberto d'Oderisio in relazione agli affreschi dell'Incoronata è avanzato per la prima volta, seppur cautamente, da Cavalcaselle, il quale nota una parentela stilistica tra il ciclo pittorico e la *Crocifissione* di Eboli firmata dall'artista; cfr. G. B. CAVALCASELLE e J.A. CROWE, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, I, Firenze, Succ. Le Monnier, 1875, p. 564. Un primo catalogo del pittore è stato approntato da B. BERENSON, *Roberto Oderisi un die Incoronata Fresken*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 23 (1900), pp. 448-450; mentre per una ricostruzione più organica della figura del pittore e del suo catalogo, si veda F. BOLOGNA, *I pittori*, cit., pp. 293-298; P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte*, cit., pp. 374-407. Una disamina sul soggiorno di Giotto a Napoli e il rapporto tra Roberto d'Oderisio e la chiesa dell'Incoronata si ha in F. ACETO, *Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni*, in «Prospettiva», 67 (1992), pp. 53-65.

⁶⁰ Il fraintendimento riguardò dapprima l'identificazione della 'cappellam regis', sulla quale si era fatta confusione da Ghiberti e dai suoi copisti nel distinguere tra Castel Nuovo e Castel dell'Ovo; nella prima metà del Cinquecento, invece, Antonio Billi riferisce gli affreschi dell'Incoronata alla mano di Giotto. Si rimanda al contributo di Paola Barocchi in G. VASARI, *Le vite*, cit., II, pp. 366-367; L. GHIBERTI, *I commentari*, a cura di O. MORISANI, Napoli, Ricciardi, 1947, p. 33; A. BILLI, *Libro di Antonio Billi*, a cura di A. FICARRA, Napoli, Fiorentino, s.d., p. 6.

⁶¹ L'unica eccezione è rappresentata da Pietro Summonte, il quale asserisce che «In la ecclesia di Santa Maria Coronata, vicino al Castelnovo, sono alcune pitture di mano delli discepoli di Iocto, dove si vedono le vesti e portamenti del tempo del Boccaccio e del Petrarca» (F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, R. Ricciardi, 1925, pp. 160, 190-

Benedetto di Falco reitera il fraintendimento del verso petrarchesco e nella *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, pubblicata nel 1549, cita l'artista fiorentino a proposito del ciclo pittorico dell'Incoronata, aggiungendo infondatamente che la chiesa sarebbe stata palcoscenico dell'incoronazione di Roberto d'Angio;⁶² nel solco delle affermazioni del di Falco si muove Pietro de Stefano, che a distanza di un decennio conferma nella *Descrittione de' luoghi sacri della città di Napoli* (1560),⁶³ la reinterpretazione del testo di Petrarca e, quindi, l'intervento giottesco all'Incoronata. Dalla *Napoli sacra* Tutini attinge in particolare per delineare le personalità attive tra Quattro e Cinquecento, ereditandone o interpretandone talvolta pure le imprecisioni, come l'esistenza di due Colantoni, ai quali il sacerdote napoletano dedica rispettivamente un breve medaglione biografico, derivato dalla citazione dengeniana di un Colantonio, a proposito del polittico di San Lorenzo, il cui nome è seguito da una lacuna,⁶⁴ e di un altro, autore di una tavola per l'altare maggiore della chiesa di Sant'Antonio Abate.⁶⁵ Al primo, d'Engenio assegnava l'invenzione della pittura ad

192). Tuttavia, essendo rimasta manoscritta la lettera inviata a Marcantonio Michiel, la precoce intuizione dell'umanista è rimasta a lungo ignota e solo nel primo ventennio del secolo scorso ha goduto di un adeguato commento critico ad opera di Nicolini.

⁶² B. DI FALCO, *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli, Ioan Paulo Sugganappo, 1549, p. 36: «E non lungi giace al basso la chiesa dove fu coronato re Roberto, donde la larga strada riceve il nome, della quale il Petrarca scrive queste parole: "Si in terram exeas Cappellam Regis intrare non omiseris, in qua conterraneus olim meus Gioctus pictor nostri ævi princeps magna relinquit manus et ingenii monumenta"». Per l'importanza della personalità del di Falco nel panorama partenopeo di primo Cinquecento, si veda B. CROCE, *Il primo descrittore di Napoli: Benedetto di Falco*, in «Napoli Nobilissima», 1 (1920), pp. 81-83; F. AMIRANTE, *Benedetto di Falco*, in EAD. (a cura di), *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 13-17.

⁶³ P. DE STEFANO, *Descrittione de' luoghi sacri della città di Napoli*, Napoli, Raymondo Amato, 1560, p. 60r: «Fu edificata detta chiesa [l'Incoronata] regnando la regina Giovanna, e le pitture bellissime, quali nele mura et lamie di quella si ritrovano furo depinte dal più famoso pittore ch'in quel tempo fusse, como fa fede il Petrarca in una dele sue epistole, ove scrive queste poche parole: "Si terram exeas, Cappellam Regis intrare non ommiseris, in qua conterraneus olim meus Gioctus pictor, nostri ævi princeps, magna reliquit manus et ingenii monumenta". Cioè: "Sbarcato in terra, non lascerai d'intrare nela Cappella del Re, nella quale il mio compatriota Giotto pittore lasciò molta memoria delle sue mani e del suo ingegno; qual è il principe di pittori di nostra età"».

⁶⁴ C. D'ENGENIO, *Napoli sacra*, cit., p. 111.

⁶⁵ Ivi, p. 639: «Dal tempo di detta reina nell'altar maggiore è la tavola dentrovi Sant'Antonio Abbate di grandissima veneratione e divotione, di bella pittura, la qual fu fatta da Colantonio di Fiore, eccellentissimo pittore, nell'anno 1375, sì come si legge nella detta tavola, nel qual tempo erano il pontefice e reina già detti».

olio, rivendicandone il primato tutto napoletano, pretesto colto da Camillo in accordo con il fine campanilistico della *Porta*.

[d'Engenio 1623]: fu il primo che ritrovò in Napoli il colorir ad oglio, contro quel che dicono i pittori forastieri, i quali tengono il contrario e tutta la fama et gloria attribuiscono alli lombardi e siciliani alzandoli alle stelle, occultando e diminuendo la fama de' napoletani e regnicoli, ai quali veramente si deve l'honore di questa invention et la palma di quest'arte.⁶⁶

[Tutini 1664-1665]: fu il primo che inventò di colorire ad oglio, contra quello dicono li pittori lombardi et altri, li quali pensano di oscurare la gloria de' famosi pittori napoletani e regnicoli, e fanno pompa ne' loro scritti con celebrare alcuni loro pittori nazionali che non sapeano tenere né il lapis né il pennello in mano, che piuttosto sembravano imbianchatori che pittori.⁶⁷

Il centro della polemica – quei ‘pittori lombardi et altri’ colpevoli di occultare le glorie meridionali – è evidentemente quanto asserito da Vasari nelle *Teoriche*, allorché riconosce nel pittore fiammingo Jan van Eyck l'iniziatore della pittura ad olio, poi introdotta in Italia da Antonello da Messina in seguito ad un presunto soggiorno del pittore nelle Fiandre.⁶⁸ È una sfaccettatura di «quel particolare aspetto della multiforme controversia antivasariana che si incentrò sulle origini della pittura ad olio»⁶⁹ ed ebbe lunga vita nella letteratura erudita partenopea almeno fino alla comparsa delle *Vite* di Bernardo De Dominici. Dalla *Napoli sacra* deriva anche il medaglione biografico che Camillo riserva allo scultore Giovanni da Nola, nel quale ripristina il noto aneddoto della concorrenza tra il nolano e il più giovane Girolamo Santacroce, aneddoto che d'Engenio ricava a sua volta dalle *Vite* vasariane;⁷⁰ il

⁶⁶ Ivi, p. 111.

⁶⁷ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 87r.

⁶⁸ G. VASARI, *Le vite*, cit., I, p. 135.

⁶⁹ G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi*, cit., p. 65.

⁷⁰ G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 417: «onde si acquistò tanto nome [Santacroce], che ancorché in Napoli fusse tenuto scultore maraviglioso e di tutti migliore Giovanni da Nola, egli nondimeno lavorò mentre Giovanni visse a sua concorrenza [...] Prese dunque Girolamo per concorrenza di Giovanni a fare una

sacerdote napoletano segue, inoltre, la linea dengeniana nell'elogio tributato a Giovanni da Nola a proposito della *Madonna con Bambino* scolpita per la chiesa di Santa Maria delle Grazie:⁷¹

[d'Engenio 1623]: Principal è la Cappella della famiglia Gualtieri per [...] la statua della Reina de' Ciel col Puttino in braccio, di candido marmo, la quale veramente è degna per l'eccellenza della scoltura d'esser annoverata fra le più illustre statue d'Italia; il tutto è opera del nostro Giovanni di Nola.⁷²

[Tutini 1664-1665]: Nella chiesa di Santa Maria delle Gratie, nella Cappella della famiglia Gualtieri si vede la statua di Nostra Donna dal naturale in bianco marmo, che tiene il Puttino nelle braccia: scultura la più singolare che fusse mai uscita da qualunque valente scultore, e si stima essere una delle cose rare d'Italia.⁷³

Dunque, la consultazione della *Napoli sacra* si rivela proficua: Camillo può derivarne le informazioni funzionali sia alla ricostruzione del catalogo di ciascun artista dei secoli precedenti sia alla semplice espressione di un giudizio. Ciononostante, in alcuni punti il manoscritto *De' pittori* presenta una propria indipendenza: Tutini, infatti, trascura altre notizie utili al perseguimento del suo scopo finale. Descrivendo la chiesa di Santa Maria del Parto in Mergellina, d'Engenio puntualizza che il monumento funebre del poeta Jacopo Sannazzaro sia da assegnare interamente al napoletano Girolamo Santacroce, relegando, di conseguenza, l'intervento del toscano Giovan Angelo Montorsoli alle sole figure secondarie, a suo dire, «goffamente» condotte, in polemica con Vasari che riferiva l'opera al frate servita:⁷⁴

capella in Monte Oliveto di Napoli, dentro la porta della chiesa a man manca, dirimpetto alla quale ne fece un'altra dall'altra banda Giovanni del medesimo componimento».

⁷¹ Tutini giudica la *Madonna con Bambino* di Giovanni da Nola «la più singolare che fusse mai uscita da qualunque valente scultore», esaltando, in tal modo, la personalità dell'artista, quasi a polemizzare con Vasari, che relega il Merliano in secondo piano e considera Girolamo Santacroce degno di essere annoverato nelle sue *Vite* fra i principali artisti della Penisola, dall'età antica al pieno Cinquecento.

⁷² C. D'ENGONIO, *Napoli sacra*, cit., p. 207.

⁷³ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 91r.

⁷⁴ G. VASARI, *Le vite*, cit., V, pp. 496-497: «Avendo edificato il Sanazaro a Margogolino, luogo di bellissima vista et amenissimo nel fine di Chiaia sopra la marina, una magnifica e molto commoda abitazione, la quale si godé mentre visse, lasciò venendo a morte quel luogo, che ha forma di convento, et una bella

Egli è vero c'havendo il Santa Croce lasciato imperfette e mezze finite le statue d'Apollo e di Minerva per la sua immatura morte, furono poi compite da fra Giannangiolo Poggibonzo della Villa di Montorsoli [...] e non è vero che tutt'il sepolcro sia opera di questo frate, come dicono il Vasari et il Borghino nelle *Vite de' pittori e scultori*, i quali non attesero ad altro sol che a lodare e prodigamente celebrare i pittori e scultori lor paesani, diminuendo et occultando la fama de' pittori e scultori napolitani e del Regno, i quali furono molti et illustri sopra ogn'altro [...] nell'altare maggiore frate Giannangelo fe' le statue di Santi Giacomo apostolo e di Nazario martire, ne' quali non seguendo l'altezza dello stile cominciato dal Santa Croce, ma goffamente portossi; e da questo si tiene per fermo che tutto 'l sepolcro non sia opera del detto monaco. E tutto ciò non fu senza gran mistero del Signore, per far conoscere al mondo quanto fusse il valor del nostro divino Santa Croce.⁷⁵

Orbene, nonostante la critica antivasariana potesse costituire, alla pari dell'invenzione della tecnica della pittura ad olio, un valido punto d'appoggio allo spirito patriottico che solca l'intera *Porta*, in questo caso Tutini non accoglie la polemica dengeniana e si risolve in una stringata distinzione temporale fra due fasi d'intervento nell'esecuzione dell'opera, quella iniziale del Santacroce e, alla morte di questi, il completamento assegnato al Montorsoli:

chiesetta all'ordine de' frati de' Servi, ordinando [...] gli facessero la sua sepoltura. Ragionandosi dunque di farla, fu proposto dai frati ai detti esecutori fra' Giovann'Agnolo; al quale, andato egli, come s'è detto, a Napoli, finalmente fu la detta sepoltura allogata, essendo stati giudicati i suoi modelli assai migliori di molti altri che n'erano stati fatti da diversi scultori». A ragione di Vasari, il sepolcro è considerato dalla critica opera di Giovan Angelo Montorsoli; è probabile che il Santacroce sia stato autore del progetto del sepolcro, la cui realizzazione poi sarebbe stata affidata a Montorsoli.

⁷⁵ C. D'ENGONIO, *Napoli sacra*, cit., p. 664. Se si esclude la lettera di Pietro Summonte, ignota agli scrittori del Seicento, nella quale l'umanista fornisce una testimonianza contemporanea all'opera *in fieri* menzionando esclusivamente Santacroce a proposito del ritratto di «Sannazaro in medaglia e facto un Appollo di marmo: cose ben stimate qua da ciascuno» (F. NICOLINI, *L'arte napoletana*, cit., p. 168); l'unica fonte napoletana antecedente al manoscritto di Tutini a riferire il monumento sepolcrale al solo Montorsoli è la *Neapolitanæ Historiæ* di Giulio Cesare CAPACCIO, edita nel 1607. Per una collazione delle fonti più approfondita su questo tema, si rimanda all'*Appendice*.

Nella chiesa di Santa Maria del Parto a Mergogliano fe' il sepolcro di Giacomo Sannazaro, poeta celebre napoletano, et ivi si veggono statue e bassi rilievi assai belli. E mentre faceva dette sculture, cascò infermo e se ne morì; fu l'opera finita da Giovan Angelo de' frati serviti.⁷⁶

La spartizione della paternità dell'opera tra i due scultori, più che ad una matura coscienza critica che gli consentisse di notare una differenza stilistica nella complessità del sepolcro, è dettata probabilmente da quanto aveva potuto leggere nell'*Historia napoletana* (1634) di Francesco de' Pietri,⁷⁷ il quale, in accordo con Vasari, attribuiva il monumento funebre completamente al Montorsoli.⁷⁸

Quest'ultima fonte, in effetti, è nota a Camillo, che con l'autore condivideva la passione per gli studi genealogici.⁷⁹ Il de' Pietri (1575-1645), impegnato nella carriera forense, aveva svolto un ruolo di primo piano nella vita culturale dell'Accademia degli Oziosi, della quale i *Problemi accademici*⁸⁰ da lui dati in luce nel 1642 sono piena espressione: in essi sono raccolte declamazioni tenute dagli accademici riguardanti perlopiù *querelle* di natura poetica, scientifica, storiografica. Di de' Pietri è anche l'*Historia napoletana*, collegata, per certi aspetti, all'*Historia della città e Regno* di Giovanni Antonio Summonte, del quale era stato un accolito, insieme a Bartolomeo Chioccarello, nel corso di ricognizioni archivistiche e artistiche;⁸¹ fondamentalmente l'opera del de' Pietri non è un testo storiografico, quanto piuttosto municipalistico, atto a difendere il primato sia politico di Napoli, dimostrandone le antiche origini greche e un sistema socio-politico di stampo democratico, sia religioso, in quanto la conversione dei napoletani al cristianesimo sarebbe stata opera di san Pietro, fermatosi in città

⁷⁶ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 92r.

⁷⁷ F. DE' PIETRI, *Dell'Historia napoletana*, cit.

⁷⁸ Ivi, p. 210: «Nella villa di Mergellina presso la città è il sepolcro del nostro Sannazaro, ove risplende non me la di lui statua, opera del Santacroce napoletano, che quella d'Apollo e di Minerva, opera di quel frate Giovanni Angelo fiorentino».

⁷⁹ ID., *Cronologia della famiglia Caracciola*, Napoli, Giovan Iacomo Carlino, 1605.

⁸⁰ ID., *I problemi accademici*, cit..

⁸¹ Da un taccuino di Bartolomeo Chioccarello (BNN, ms. Branc. IV.B.7) siamo messi al corrente che de' Pietri effettuò alcuni sopralluoghi insieme a Giovanni Antonio Summonte, per l'approfondimento dei quali rimando al capitolo VI § 1.

ancor prima di giungere Roma; infine, – ed è il punto più vicino alla *Porta di San Giovanni Laterano* – la celebrazione del Regno è mostrata attraverso una galleria «de' napoletani, i quali, nati dall'innesto de' più gloriosi greci nel tronco dell'Italia, ebbero, infin dal principio della lor fortunata repubblica, famose scuole d'armi e di lettere».⁸²

In particolare, nel capitolo V del libro primo, intitolato *Armi e lettere di napolitani*, de' Pietri stila una sequela di personalità partenopee di primo piano distinte in categorie: gli imperatori o gli antichi poeti che avevano dimorato in Napoli, fra i quali si accenna al retore Filostrato (II-III sec. d.C.) che, giunto in città per assistere agli agoni, avrebbe redatto una raccolta di *ekphrásaes* di circa 65 dipinti perlopiù di soggetto mitologico, osservati nel portico di una villa partenopea; si trattava di una testimonianza letteraria molto significativa della pittura antica, che avrebbe incontrato larga fortuna in seno al clima rinascimentale (la prima edizione è del 1503 per i tipi di Aldo Manuzio) e, nei secoli a venire, avrebbe costituito per i letterati napoletani una attestazione dell'eccellenza partenopea nell'ambito delle arti figurative discendente direttamente dall'età greca: da Giovanni Antonio Summonte, che la richiama per comprovare le antiche origini di Napoli,⁸³ a Pietro Lasena, per il quale il testo di Filostrato è utile a dimostrare la genesi greca degli agoni locali.⁸⁴ In tal senso, il passo delle *Images*

⁸² F. DE' PIETRI, *Dell'Historia napoletana*, cit., pp. 51-70. Più avanti aggiunge: «Per le lettere basterebbe dire Napoli essere figliuola d'Atene e dagli Ateniesi fin da' suoi be' principii habitata et illustrata, come narammo, così detta da Pallade, o sia Minerva, dea della Sapienza, da' Greci chiamata Atena. Quindi è ch'altri prese talhora occasione di dire che Partenope fosse primieramente appellata, quasi città di Sapienza da Pallade, la qual fu detta Partenia per la sua verginità» (p. 61).

⁸³ G. A. SUMMONTE, *Historia*, cit., I, pp. 131-132: «Filostrato, mentre propone la causa della dichiarazione della pittura nella sua opera intitolata *Icones*, overo *De Imaginibus*, la quale sta tradotta in latino per Stefano Nigro, ove narra ch'egli ritrovandosi in Napoli, città d'Italia, la chiama *Grecis generis*».

⁸⁴ P. LASENA, *Dell'antico ginnasio napoletano*, Napoli, s.n., 1641, pp. 155-156: «Era Filostrato uno di cotali sofisti, come Adriano sopra ricordato, e tant'altri, de' quali egli stesso va descrivendo le vite. Fu egli tratto dalla fama dell'agone napoletano, e venuto nella nostra città, mossesi desiderio di sentirlo, ma per allora non volse far publica diceria, onde molti giovani, oltremodo vogliosi d'ascoltarlo, non finivan anco in casa, ove egli era albergato, sopra di ciò sollecitarlo. Stava quest'albergo dell'hospite suo fuori delle mura della città, nel borgo verso la marina, e conteneva un portico chiamato scioccamente da alcuno la Galeria della Republica napoletana, essendo che era privato edificio, tutto che riguardevole per la sua ampiezza e per la copia di molte tavole d'eccellentissime pitture, onde era adornato. Prese egli occasione di spiegar le storie in quelle contenute et insieme sodisfar alla curiosità de' giovani, che sentirlo discorrere agognavano; e tutto ciò dice che egli avvenisse nella sollennità de' certami napoletani».

riportato da Tutini potrebbe derivare dall'*Historia* di de' Pietri⁸⁵ ma è interessante sottolineare che Camillo, bisognoso di personalità artistiche da annoverare per l'età antica, ne lamenta la carenza di testimonianze: «pesa molto non facci mentione de' nomi di essi».⁸⁶ Questo ed altri aspetti inducono a pensare che evidentemente il sacerdote napoletano recuperasse dal testo dell'Ozioso diversi suggerimenti sull'impianto da porre alla base della *Porta*; ne è un esempio la scelta di far seguire gli artisti ai poeti, che rispecchia puntualmente la successione operata nell'*Historia* in quanto «prossime alle lettere sono la scoltura e la dipintura, le quali negli antichissimi tempi fiorirono a maraviglia nella gran città di Napoli, del che rende ampia testimonianza la famosa galeria de' napoletani cotanto da Filostrato celebrata, come dicemmo, ove l'arte delle più famose statue e dipinture si ammirava».⁸⁷ È presumibile che anche la menzione fatta da de' Pietri degli «statuarii d'oro e d'argento» abbia suggerito a Camillo l'inserimento dei cosiddetti 'scultori ordinari', così in egual misura potrebbe derivare dall'*Historia* anche la scelta di inserire una sezione dedicata ai musicisti, che nel testo di riferimento segue quella riservata agli artisti meridionali, esattamente come nella *Porta*. Un aspetto interessante, questo, che da un lato induce ad accantonare la considerazione del manoscritto *De' pittori* come opera puramente compilativa di estratti cavati dalla guida di d'Engenio, e dall'altro testimonia un aggiornamento di Tutini su altri testi della produzione letteraria a lui contemporanea.

⁸⁵ F. DE' PIETRI, *Dell'Historia napoletana*, cit., p. 30: «Cresce la maraviglia della costei magnificenza, imperoché non si spense punto per sì fiero tremuoto lo splendore degli edi[fi]ci napoletani, veggendosi sopra ogni altro risplendere ne' tempi del filosofo Filostrato, il qual visse dopo Seneca. Costui, rapito dalla fama della città di Napoli, vi venne et ammirò la Galeria della Republica napoletana in un grande e superbissimo portico di cinque ordini o tetti, nel borgo fuori delle mura della città, appresso 'l mare; ov'è da notare che anche i borghi fuori della città furono infin dagli antichissimi tempi grandi e magnifici. Et hora chi non vede che ' suoi cinque borghi sono tante grandi e nobilissime città? Folgoreggiava a maraviglia quel gran portico per le tante gioie e delitie, et in ispecieltà per le pietre, per le statue, le più illustri e pellegrine che giamai producesse la natura o fabricasse l'arte, ove principalmente fioriva il pregio della dipintura, che risplendea nelle tavole e nelle tele con gran fatica e con sommo studio raccolte e quivi ripose, e specialmente per la varietà delle mani di tanti famosi dipintori; e soggiunte l'autore i nomi delle statue e delle tavole de' maggiori dei et heroi ch'havesse la gentilità in guisa che Napoli di gran lunga par che avanzasse il damoso Liceo della sua gran madre Atene [...] "Divertebam itaque [...]».

⁸⁶ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 36r.

⁸⁷ F. DE' PIETRI, *Dell'Historia napoletana*, p. 69.

Tuttavia, la trama in cui si deve inserire la personalità di Camillo è, a parer mio, di più ampio respiro e valica i confini partenopei: gli erano certamente note le *Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* di Giorgio Vasari, non solo perché le menziona espressamente a proposito di Cola dell'Amatrice, le cui opere sarebbero state, a suo dire, «assai commendate» dall'aretino «dicendo che fu un valente e miglior pittore de' suoi tempi»;⁸⁸ Tutini richiama verosimilmente il giudizio espresso da Vasari – «fece in Ascoli, in Calavria et a Norcia molte opere che sono notissime, che gl'acquistarono fama di maestro raro e del migliore che fusse mai stato in que' paesi»⁸⁹ – che inquadra il pittore in appendice alla biografia del calabrese Marco Cardisco.

L'edizione alla quale fa riferimento il sacerdote napoletano è la Giuntina, ristampata a più riprese nei secoli a venire e riedita a Bologna da Carlo Manolessi, all'incirca un ventennio prima della redazione della *Porta*, di preciso nel 1647;⁹⁰ «l'intento meramente commerciale del Manolessi, confermato dall'ambizioso progetto di una continuazione delle stesse *Vite* vasariane e dal supposto spaccio della sua unica edizione con frontespizi di data diversa, può comunque testimoniare la larga divulgazione del testo giuntino nella seconda metà del Seicento».⁹¹ È in esso, infatti, che Tutini, oltre alle due biografie del Cardisco e del Santacroce, ha modo di rintracciare cenni sugli artisti del Regno di Napoli, attraverso una consultazione diretta della Giuntina.

Se ne trova conferma in un appunto autografo di Camillo, individuato da chi scrive tra i fogli spaiati di una miscellanea brancacciana, recante indicazioni tratte, come precisato nell'*incipit*, da «Giorgio Vasari, *Vite de' pittori*, primo volume della 3^a parte»;⁹² un documento interessante che, nonostante la sua esiguità, testimonia la ricezione e l'interpretazione del testo vasariano da parte dell'erudito napoletano.

⁸⁸ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 132r.

⁸⁹ G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 527.

⁹⁰ G. VASARI, *Delle vite de' più eccellenti pittori scultori et architetti di Giorgio Vasari pittore et architetto aretino*, edizione a cura di C. MANOLESSI, Bologna, 1647.

⁹¹ P. BAROCCHI, *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, p. 4.

⁹² L'appunto è su di un foglio numerato 212r, assemblato in una miscellanea brancacciana con segnatura ms. Branc. III.E.6, all'interno della quale sono raccolte altre annotazioni ed epistole di vario genere compilate da diversi autori. Per una riproduzione del documento si rimanda all'*Appendice*.

Le annotazioni, che si presentano come una sintesi del testo di riferimento e che in almeno tre casi sono corredate del numero della pagina di richiamo,⁹³ riguardano personalità annoverate nel manoscritto *De' pittori*: Marco Cardisco, 'Filippo Crescioni' e Leonardo Castellani', Cola dell'Amatrice, Girolamo Santacroce, Giovanni da Nola, Angelo di Polo e Mino del Regno.

Del Cardisco, Vasari evidenzia quella «maniera continuata e che tira al buono delle cose della maniera moderna, et un bellissimo e pratico colorito»;⁹⁴ una qualità che tanto più emergeva quanto più l'aretino sottolineava l'eccezionalità dell'attività del pittore calabrese a Napoli «non avendo emulazione né contrasto degl'artefici nella pittura».⁹⁵ A fronte di ciò, risulta singolare che Tutini si sia limitato ad appuntare le indicazioni che leggeva nella Giuntina a proposito di due opere, una tavola per l'altare maggiore nella chiesa di Sant'Agostino di Napoli e un non meglio specificato intervento del pittore ad Aversa, e non abbia, invece, profittato delle parole spese da Vasari sull'artista calabrese per sottolinearne l'eccellenza facendo leva proprio sulle *Vite*; soltanto in vista della stesura della *Porta* avrebbe inserito un'aggiunta presentando Cardisco come un «pittore di molta fama per le buone regole della pittura»,⁹⁶ calcata su quella «maniera continuata e che tira al buono delle cose della maniera moderna» dettata da Vasari.

È degno di nota, inoltre, che sia nell'appunto che nel manoscritto *De' pittori* Tutini non intervenga in difesa della patria napoletana polemizzando con l'aretino nei punti in cui questi indugiava nel sottolineare il basso profilo di personalità di artisti di primo piano e lo stupore laddove se ne rintracciasse qualcuno.⁹⁷ Anzi, a ben vedere, nel *De' pittori* Vasari non è mai il bersaglio diretto di una contestazione: l'unica occasione in cui Camillo esprime il proprio dissenso è a proposito dell'invenzione della pittura ad olio ponendosi a favore di Colantonio; ma è difficile comprendere quanto in questo

⁹³ Per Cola dell'Amatrice Tutini indica folio 228; per Giovanni da Nola, folio 179; mentre per Angelo Polo, precisa: «2^a parte del primo libro, folio 485».

⁹⁴ G. VASARI, *Le vite*, cit., VI, p. 228.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 92r.

⁹⁷ *Ibidem*.

caso sia spontaneo o si limiti a seguire il testo di d'Engenio, il quale, d'altronde, non cita espressamente l'aretino celandosi dietro una formula più generica di 'pittori forastieri'. In effetti, Tutini non prende parte all'altro disappunto dengeniano circa la paternità del sepolcro del Sannazzaro, di cui si è già detto, allorché d'Engenio biasima Vasari citandolo esplicitamente. Alla luce di tali osservazioni, si può considerare la posizione di Camillo sì patriottica ma non antivasariana; anzi, le *Vite* si rivelano indispensabili per il suo *De' pittori*: trapela, infatti, una riflessione sul lessico vasariano,⁹⁸ mentre dalla biografia di Marco Cardisco sono recuperate le figure di due discepoli del pittore calabrese: «Giovan Filippo Crescione – divenuto Filippo Criscione nell'appunto e Filippo Criscono nella nota sugli artisti meridionali – e Lionardo Castellani suo cognato».⁹⁹ Di ambedue gli artisti Vasari non aggiungeva ulteriori informazioni in quanto «per esser vivi et in continuo essercizio non accade far menzione alcuna».¹⁰⁰ Camillo, dal canto suo, è in grado di rimpinguare tali indicazioni dell'aretino in fase di stesura della *Porta*, attraverso lo spoglio della *Napoli sacra*, nella quale rintraccia un *Compianto su Cristo morto* realizzata dal Castellano per la chiesa di Montecalvario, mentre, per il Crescione, non trovando alcun riscontro, si risolve chiosando sbrigativamente: «fece pitture assai vaghe».¹⁰¹

Ancora in appendice alla biografia vasariana del Cardisco, Tutini poteva rintracciare la personalità di un altro pittore da inserire nella sua carrellata di artisti meridionali: «Cola dell'Amatrice, il quale fece in Ascoli, in Calavria et a Norcia molte opere che sono notissime, che gl'acquistarono fama di maestro raro e del migliore che fusse mai stato in que' paesi».¹⁰² La fonte è seguita dall'erudito il quale, tuttavia, ne travisa inspiegabilmente l'indicazione del pittore attivo lontano dalla Roma pontificia, dove, invece, lo segnala Camillo, ma è interessante rilevare che non risponde

⁹⁸ Tutini adopera, ad esempio, il termine goffo per indicare il declino dell'arte in concomitanza con le invasioni barbariche (BNN, ms. Branc. II.A.8, c. 86v) oppure giudica un dipinto secondo le caratteristiche della vaghezza, del disegno, della composizione e dell'invenzione (Ivi, c. 163v).

⁹⁹ G. VASARI, *Le vite*, cit., VI, p. 228.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ BNN, ms. Branc. III.E.6, c. 212r. Nella nota *De' pittori* Tutini avrebbe scritto: «[...] fe' diverse buone pitture» (C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 88v).

¹⁰² G. VASARI, *Le vite*, cit., II, p. 229.

all'osservazione di Vasari sull'aridità dell'ambiente culturale napoletano inadatto a stimolare un'evoluzione del pittore che «se egli avesse la sua arte esercitato in luoghi dove la concorrenza e l'emulazione l'avesse fatto attendere con più studio alla pittura et esercitare il bello ingegno di cui si vide che era stato dalla natura dotato».¹⁰³

Per la rosa di scultori, invece, dalla biografia giuntina di Girolamo Santacroce poteva cavare la notizia di un intervento dell'artista nella Cappella dei Marchesi di Vico in San Giovanni a Carbonara, che nel corso della stesura della *Porta* avrebbe assegnato, invece, ad Annibale Caccavello probabilmente sulla lezione della *Napoli sacra*,¹⁰⁴ o ancora la realizzazione della Cappella Del Pezzo in Monteoliveto in concorrenza con Giovanni da Nola, autore dell'altare Ligorio sul lato opposto. Tuttavia, Camillo non segue la biografia vasariana negli elogi che Vasari tributa al Santacroce al punto da rimpiangerne la precoce scomparsa: «si sperava che, sì come aveva nella sua professione avanzati tutti quelli della sua patria, così avesse a superare tutti gl'artefici del tempo suo»;¹⁰⁵ il sacerdote napoletano si limita a presentarlo come «scultore singolare de' tempi suoi», probabilmente per la maggiore predilezione che nutriva per le opere di Giovanni da Nola.

Le ultime annotazioni registrate da Camillo riguardano i due scultori Angelo Polo di Terra di Lavoro e Mino del Reame o del Regno". Il primo è il risultato di una storpiatura operata da Tutini dell'«Agnol di Polo che di terra lavorò»¹⁰⁶ citato da Vasari fra i discepoli di Andrea del Verrocchio;¹⁰⁷ diversamente, Mino del Regno, identificato con Mino da Fiesole,¹⁰⁸ sarebbe originato, da quanto si sa, dalla penna dell'aretino che

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ C. D'ENGENIO, *Napoli sacra*, cit., p. 158: «In questo sacro tempio si vede la custodia di candidi marmi fra le statue di San Giovanni Battista e di Sant'Agostino, la qual fu fatta da Aniballe Caccavello, illustre scultor napolitano, il qual fiorì nel 1560». Su questa scia, TUTINI (*Porta*, cit., c. 92r) riferisce: «Anibale Caccavello napolitano, quale fiorì nel 1560, fu insigne scultore, e delle sue opere si veggono in San Giovanni a Carbonara de' frati agostiniani in Napoli la custodia di marmo nell'altar maggiore con le due statue alli lati San Giovanni Battista et Santo Agostino».

¹⁰⁵ G. VASARI, *Le vite*, cit., II, p. 180.

¹⁰⁶ Ivi, I, p. 485.

¹⁰⁷ Per la della fantomatica figura di Agnolo Polo di Terra di Lavoro, si rimanda al capitolo IV § 1.

¹⁰⁸ Si veda in particolare F. CAGLIOTI, *Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignaio: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica*, in «Bollettino d'arte», 6. Ser., 67 (1991), pp. 19-86.

lo dice attivo nella Roma piccolominea, antagonista di Paolo Romano e autore della tomba di Paolo II e delle statue dei Santi Pietro e Paolo ai lati della scalinata di San Pietro; unica opera, quest'ultima, desunta da Tutini, che inserisce la personalità di Mino nella sua rosa di scultori senza indugio, benché non ne trovi alcuna attestazione nelle fonti napoletane.

In conclusione, si può asserire che l'impiego delle *Vite* di Vasari per la stesura del *De' pittori* finalizzato a recuperare sia personalità non altrimenti note all'erudito (Cola dell'Amatrice e Mino del Regno) sia indicazioni poi corroborate dalla consultazione di testi di periegetica locale (per Giovanni da Nola e Girolamo Santacroce), costituirebbe nell'ambiente partenopeo del pieno Seicento la prima testimonianza di una ricezione e di una messa in opera delle notizie sulle arti figurative meridionali sparse nella Giuntina, dalla quale Camillo trae le informazioni di cui necessita senza prestare attenzione alla coscienza critica dello storiografo, forse perché non era sua intenzione offrire un affresco più elaborato e corposo della cultura figurativa locale; d'altronde, non si deve dimenticare che la nota *De' pittori* è soltanto una sezione di un lavoro più esteso e variegato.

Altra fonte esplicitamente citata da Tutini sono *Le vite de' pittori, scultori et architetti* di Giovanni Baglione, pubblicate nel 1642, con le quali sembra intrattenere un rapporto ambivalente. Da un lato, all'erudito napoletano non sfuggono i riflessi del testo baglioniano nell'ambiente romano del quale era partecipe, e, quindi, gli era possibile trarre dalle *Vite* quel che considerava funzionale alla redazione del suo manoscritto: ad esempio, la citazione di opere ubicate esclusivamente in luoghi pubblici oppure la centralità assegnata a un'area geografica ben definita, alla propria patria – Roma è per Baglione «reggia dell'universo»,¹⁰⁹ mentre Tutini decanta esclusivamente il meridione

¹⁰⁹ G. BAGLIONE, *Le vite*, cit., p. 74: «Oggi in Roma lo studio delle memorie di pietre, de' bassirilievi e delle statue antiche ad esempio e emulazione di questi antiquari si è così fortemente disteso e dappertutto accresciuto, che le muraglia de' palazzi, i cortili, e le stanze ne sono piene e doviziose ed i giardini come son vaghi d'orgini di piante, così sono ricchi d'opere di marmi, e col loro testimonio al mondo, fanno anch'oggi fede delle grandezze di questa reggia dell'universo».

peninsulare, con una predilezione per Napoli – così da delimitare nettamente il novero degli artisti degni titolari di una biografia.¹¹⁰

Dall'altro, però, le *Vite* costituiscono anche il vero centro della polemica municipalistica condotta da Camillo fra le carte del *De' pittori*. Se ne evince una prima traccia dalla difesa delle radici meridionali del pittore Giuseppe Cesari «nato in Arpino, città del Regno, e non come falsamente asseriscono l'invidiosi delle glorie del Regno di Napoli»,¹¹¹ formula che cela un riferimento al Baglione, il quale, inquadrando la figura del pittore, aveva precisato che «se ben nacque in Roma, pur volle d'Arpino nominarsi, o per amore della patria del padre, o per gratificarsi i regnanti Boncompagni, signori d'Arpino, da' quali haveva havuto principio la sua buona fortuna».¹¹²

Si esprime in termini molto simili ma più diretti nella breve nota biografica del pittore Filippo D'Angelo, a proposito del quale nuovamente Camillo puntualizza che l'artista fosse «nato in Napoli e non in Roma, come il Baglione dice»,¹¹³ pur estraendo di peso dal testo baglioniano la notizia del soggiorno dell'artista a Firenze:

[Baglione 1642]: [...] Andossene a Fiorenza, e da quell'Altezza fu amorevolmente ricevuto, et alcun tempo dimorovvi; e dalla magnificenza di quel principe regalato.¹¹⁴

[Tutini 1664-1665]: [...] e corsa la fama del suo ben dipingere, fu dal Gran Duca chiamato in Fiorenza, ove da quella Altezza fu regalato.¹¹⁵

Alla luce dei casi appena esposti, stupisce che Tutini non si serva, invece, della biografia che Baglione dedica a Pirro Ligorio, in particolare dell'*incipit*, dove ne sono

¹¹⁰ J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, pp. 460-461. Si veda, in particolare, il recente contributo di B. AGOSTI, F. GRISOLIA e M. R. PIZZONI (a cura di), *Le Postille di Padre Resta alle "Vite" di Baglione*, Milano, Officina Libraria, 2016.

¹¹¹ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 90v.

¹¹² G. BAGLIONE, *Le vite*, cit., pp. 367-369.

¹¹³ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 90v.

¹¹⁴ G. BAGLIONE, *Le vite*, cit., p. 335.

¹¹⁵ BNN, ms. Branc. III.D.10, c. 164v.

sottolineati i natali napoletani; una precisazione, questa, che avrebbe potuto favorire la causa meridionale condotta nel manoscritto *De' pittori*, ma che Camillo trascura completamente:

La famiglia Ligorìa del seggio di Portanova è nobile napolitana, e nella chiesa de' monaci olivetani ha la sua cappella, ov'è la Madonna, et altre statue di rilievo in marmo da Giovanni di Nola raramente scolpite. Di questo cognome fu Pirro, e nato in città di virtù, sempre ne' pensieri mostrò nobiltà, e nelle opere hebbe valore.¹¹⁶

È probabile che un simile disinteresse fosse dettato dalla scelta di riservare sparse informazioni alla ristretta rosa di nomi di architetti annoverati nel manoscritto, così denotando uno scarso interesse nei riguardi di tale categoria. Sotto questo aspetto, l'unico punto degno di nota è l'aggiunta, condensata da Tutini in poche righe, a proposito dei «quaranta libri, ne' quali si riserba la narratione del rimanente delle cose antiche di questa mia patria»¹¹⁷ ricordati già da Baglione, per i quali Camillo informa che «si serbano nella libreria della Reina di Svetia».¹¹⁸

Verosimilmente tale puntualizzazione gli era stata suggerita dall'amico Francesco Maria Brancaccio, figura addentro al mondo accademico romano e soprattutto vivace interlocutore della regina Cristina di Svezia,¹¹⁹ che nel 1662 si era ormai stabilita nella nuova residenza di Palazzo Riario alla Lungara, dove era stata ricollocata anche la sua preziosa e vasta collezione, assieme alla biblioteca, aperta al pubblico degli studiosi l'anno seguente;¹²⁰ in essa, dovevano trovare posto anche le copie dei manoscritti ligoriani citati dall'erudito napoletano, fatte eseguire da Cristina sui volumi della

¹¹⁶ G. BAGLIONE, *Le vite*, cit., p. 9.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 93r.

¹¹⁹ Tra le carte del cardinale Brancaccio conservate presso la Biblioteca Nazionale di Napoli compaiono numerose lettere indirizzate a Cristina di Svezia (v. in particolare BNN, ms. Branc. IV.B.13). Documenti già rilevati da C. VOLPI, *Salvator Rosa*, cit.

¹²⁰ T. MONTANARI, *Precisazioni e nuovi documenti sulla collezione di disegni e stampe di Cristina di Svezia*, in «Prospettiva», 79 (1995), pp. 62-77.

collezione di Cassiano dal Pozzo.¹²¹ D'altronde, proprio la ricchezza del patrimonio librario della regina di Svezia doveva attrarre l'ambizione di Camillo se in una supplica, forse indirizzata al cardinale Brancaccio, fa espressamente richiesta che si rechi all'attenzione del cardinale Decio Azzolino la sua candidatura a custode della biblioteca di Cristina¹²², in occasione del riordino in quel della Lungara:

Eminentissimo reverendissimo signore,

Don Camillo Tutini supplica Vostra Eminenza ricordarsi a favorirlo appresso il signor cardinale Azzolino, che venendo la signora reina di Svetia, e volendo ponere in ordine la sua libreria, e volendosi prendere di custode di cunstodir quella, proponderli la sua persona.¹²³

L'aspirazione del sacerdote napoletano forse era nutrita anche dalle opportunità di approfondire gli studi sull'antico, testimoniati dai rapidi appunti segnati su fogli sciolti nel corso delle ispezioni romane, e che avrebbero potuto ulteriormente intensificarsi a contatto, oltre che con il cardinale Azzolino, con personalità importanti come il romano Francesco Gottifredi, medagliere della collezione cristiniana, o

¹²¹ G. P. BELLORI, *Nota delli musei, librerie, gallerie & ornamenti di pittura ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma*, Roma, Biagio Deversin & Felice Cesaretti, 1664, p. 53: «Nel palazzo regio alla Longara [...] La bibliotheca insigne [...] con libri di disegni di Rafaele, Giulio, Polidoro, & di altri primi maestri». G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Società Tipografica de' classici latini, 1824, VII, parte terza, p. 1278, n. a: «[...] l'opera del Ligorio è in quaranta volumi, e che gli altri dieci, che mancano in Torino, trovansi nella real biblioteca di Napoli, ove egli gli ha veduti ed esaminati, e che inoltre dodici volumi se ne hanno nella Vaticana, ma essi non son che copie fatte fare sugli originali dalla regina Cristina di Svezia»; F. HASKELL, *Patrons and painters*, London, Chatto & Windus, 1963, trad. it. *Mecenati e pittori*, Firenze, Sansoni, 1985 [II ed.], pp. 164-187; M. CONFORTI, *Libri a stampa di antichità romane nella biblioteca di Cristina di Svezia*, in P. TOTARO (a cura di), *Donne, filosofie e cultura nel Seicento*, Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1999, pp. 267-295; E. NILSSON-NYLANDER e P. VIAN, *I manoscritti latini della regina Cristina alla Biblioteca Vaticana: storia, stato e ricerche sul fondo*, in B. MAGNUSSON (a cura di), *Cristina di Svezia e Roma. Atti del simposio tenuto all'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, 5-6 ottobre 1995*, Stockholm, Istituto Svedese di Studi Classici – Rom, 1999, pp. 143-162; J. BIGNAMI ODIER, *Les manuscrits de la Reine Christine au Vatican*, in M. VON PLATEN (ed.), *Queen Christina of Sweden. Documents and studies*, Stockholm, Norstedt, 1966, pp. 33-43; C. CALLMER, *Queen Christina's library of printed books in Rome*, ivi, pp. 59-73.

¹²² T. MONTANARI, *Il cardinale Decio Azzolino e le collezioni d'arte di Cristina di Svezia*, in «Studi secenteschi», 38 (1997), pp. 185-264.

¹²³ BNN, ms. Branc. III.D.10, c. 40r.

Francesco Cameli, succeduto a questi intorno al 1669, perito numismatico e custode della biblioteca della regina.¹²⁴

3. – «L'AUTORITÀ DEL FALSARIO»

Ogni studio che si va pubblicando prova che il De Dominici non solo accettò ed esagerò gli errori degli scrittori che l'avevano preceduto, ma mise fuori una folla di notizie tutte senza riscontro o false. Il contenuto della sua opera è screditato. Ma il fatto è – come ho già detto – che qui non si ha a che fare soltanto con uno scrittore credulo o spropositato: ma, addirittura, con un falsario.¹²⁵

In questi termini, sul calare del XIX secolo, Benedetto Croce denunciava con enfasi quelle che a suo parere si presentavano come delle vere e proprie falle nelle *Vite dei pittori scultori ed architetti napoletani* di Bernardo De Dominici (1742); in particolare, al biografo settecentesco si rimproverava la creazione *ex novo* di personalità artistiche (da Masuccio I ad Andrea Ciccione) in grado di fungere da emblema di un panorama figurativo locale da opporre a quello toscanocentrico celebrato da Giorgio Vasari.

Tuttavia oggi è possibile asserire che l'espedito adottato da De Dominici incontrasse in ambito meridionale almeno un precedente da individuare nella nota *De' pittori scultori architetti minatori et ricamatori napolitani e regnicoli* di Camillo Tutini. Infatti, tra i brevi medaglioni biografici stilati dall'erudito, almeno quattro sono riservati ad artisti che, pur essendo presentati fra le glorie meridionali, erano indubbiamente di diversa provenienza: Girolamo da Cotignola, Pietro e Polito del

¹²⁴ La complessità dell'argomento, insieme alla mole di documenti da scandagliare, avrebbe richiesto un'attenzione e un impegno difficilmente conciliabili con i tempi del dottorato; pertanto, rimando la trattazione di questo aspetto della ricerca a studi futuri.

¹²⁵ B. CROCE, *Sommario critico della storia dell'arte nel napoletano*, in «Napoli Nobilissima», I (1892), p. 143.

Donzello, “Pietro Frangione” nella sezione dedicata ai pittori, e “Paolo Scafuro” in quella riservata agli scultori sebbene fosse anch’egli un pittore.

Del primo, Tutini poteva ricavare informazioni dalla Giuntina di Vasari, il quale aveva inserito l’artista nella «Vita di Bartolomeo da Bagnacavallo e altri romagnuoli pittori»¹²⁶ e, a proposito del soggiorno partenopeo, puntualizzava che questi, «vedendo che quel paese [Roma] non faceva per lui, e che male poteva acquistare onore, utile o nome fra tanti pittori nobilissimi, se n’andò a Napoli»,¹²⁷ sottintendendo così ciò che invece afferma esplicitamente per Marco Cardisco, ossia che nella città partenopea fosse più semplice emergere data la scarsa concorrenza di artisti locali degni di nota; inoltre, l’aretino rammenta due opere dell’artista, una in Sant’Aniello a Caponapoli e l’altra nel complesso di Monteoliveto, poi riprese da Tutini. Ciononostante, negli appunti che il sacerdote napoletano trae dalla Giuntina non compare il nome di Girolamo da Cotignola, probabilmente o perché non ne avesse ancora contemplato l’inserimento nel florilegio o perché, in effetti, consapevole delle origini tutt’altro che meridionali dell’artista, non si fosse curato di rintracciare informazioni sul pittore nelle *Vite* vasariane, limitandosi alle notizie che poteva desumere dalla *Napoli sacra* di Cesare d’Engenio il quale, nel registrare opere del Cotignola, non ne precisa la provenienza, dandola probabilmente per sottintesa.¹²⁸

Altrettanto disinvolto Camillo risulta nella presentazione di Pietro e Polito del Donzello, per i quali, nonostante d’Engenio specifichi le origini fiorentine,¹²⁹ non esita a presentarli come «fratelli napoletani»,¹³⁰ fornendo così un’utile pezza d’appoggio a

¹²⁶ G. VASARI, *Le vite*, cit., IV, p. 500.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ C. D’ENGENIO, *Napoli sacra*, cit., p. 260: «Nella penultima cappella è la tavola ov’è la Madonna col Figliuolo nelle braccia, e di sotto san Giovanni Battista e san Paolo apostolo, e nel scabello sono molti santi ritratti dal naturale, e fra gli altri santi, san Giovanni Battista e san Paolo apostolo che predicano; il tutto è opera di Girolamo Cottignuola, illustre pittore, il qual fiorì nel 1500»; un altro dipinto è registrato «Nell’altar di questa cappella veggiamo la tavola de’ Maggi, fatta da Girolamo da Cottignuola, illustre pittor, il qual fu chiaro al mondo circa gli anni del Signore 1515» (p. 573).

¹²⁹ Ivi, p. 479: «Lo stesso tradimento fu anche divinamente dipinto da Pietro Donsello e da Polito suo fratello, eccellenti pittori fiorentini (i quali fiorirono negli anni di Christo 1440), nelle camere di Poggio Reale».

¹³⁰ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 89r.

Bernardo De Dominici.¹³¹ Anche la figura di «Paolo Scafuro napolitano», autore di un apparato, a suo dire scultoreo, raffigurante «un gran panno di marmo con vari capricci e disegni, sostenuto da puttini di rilievo, che cuopre l'altare di detta cappella»¹³² nella chiesa dei Santi Severino e Sossio, ha origine da una personale interpretazione della *Napoli sacra* del d'Engenio il quale, però, nel rubricare «Il panno finto che cuopre l'altar di questa cappella e due puttini ch'el sostengono»,¹³³ puntualizza che «Paolo Schefaro o Scheff, [era un] illustre pittor fiamengo, il qual fiorì nel 1560».¹³⁴

È possibile rintracciare un'altra occorrenza simile a proposito di «Pietro Frangione napolitano, pittore assai stimato nel suo tempo», autore «nella chiesa delle monache dell'Egittia, in una cappella, [di] un quadro: la Madonna con Christo e molti martyri franciscani insieme, supra delle nubi, e di sotto molt'anime del Purgatorio»,¹³⁵ notizia ricalcata su un altro passo della *Napoli sacra* a proposito della medesima chiesa: «Nella seconda cappella è la tavola in cui è la Regina de' Cieli col Figliuolo che dorme nel suo seno, e per questo la chiamano Santa Maria del Riposo; sonvi anco sei Martiri della religione franciscana e di sotto molt'anime nelle pene del Purgatorio: il tutto fu opera di Pietro Frangione».¹³⁶ A tal riguardo, Tutini pone l'aggiunta «napolitano» trascurando, ancora una volta, quanto riferisce la fonte, la quale nella chiesa di San Gaudioso segnalava una *Deposizione dalla croce* «opera di Pietro Francione spagnuolo, il qual non sol fu eccellentissimo pittore, ma anco raro designatore, e fiorì nell'anno 1521».¹³⁷

¹³¹ A tal proposito rimando al capitolo IV § 1.

¹³² C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 92r.

¹³³ C. D'ENGONIO, *Napoli sacra*, cit., p. 328. Contestualmente, d'Engenio ne rammenta gli affreschi della tribuna che giudica «una delle cose principali che siano in Napoli» (*ibidem*).

¹³⁴ *Ibidem*. Paolo Scafuro, Schefaro o Scheff si identifica con il pittore fiammingo Paul Schephers (si veda P. GIANNATTASIO in B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Stamperia Ricciardi, 1742, edizione commentata a cura di F. SRICCHIA SANTORO e A. ZEZZA, Napoli, Paparo, 2003, II, pp. 611, 618).

¹³⁵ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 90r.

¹³⁶ C. D'ENGONIO, *Napoli sacra*, cit., p. 426.

¹³⁷ Ivi, p. 199. Si tratta del pittore spagnolo Pedro Fernandez (1480-1521), noto anche come 'Pseudo-Bramantino': cfr. P. GIUSTI e P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli, 1510-1540: forastieri e regnicoli*, Napoli, Electa, 1988; P. LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, in G. BRIGANTI (a cura di), *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano, Electa, 1988, II, pp. 472-514.

Camillo, dunque, adatta profondamente i testi da lui consultati al fine di inquadrare artisti del secolo precedente; sotto quest'aspetto risulta significativo che una simile alterazione delle fonti non riguardi, ad esempio, personalità che a Napoli erano state intensamente attive tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo. Non risulta ricordato, ad esempio, il pittore di origini greche Belisario Corenzio, presentato invece da d'Engenio come «illustre pittor napolitano, che di presente vive con molta sua lode»,¹³⁸ e che pure Tutini doveva conoscere se ne aveva potuto ammirare gli affreschi nella Certosa di San Martino prima di abbandonare gli abiti da novizio, e se gli era servito da modello per un ciclo di disegni dedicati alla celebrazione della famiglia Schinosi, oggi conservati in una miscellanea del Fondo Brancacciano.¹³⁹ Stupisce, inoltre, che Camillo, bisognoso com'era di accaparrarsi delle personalità illustri da annoverare nella sua nota, non abbia tratto profitto dalla consultazione dell'*Historia napoletana* di Francesco De' Pietri, ad esempio, nella quale era citato «Lorenzo Bernino nato anch'egli in Napoli da Pietro fiorentino e da Angelica napoletana»,¹⁴⁰ la cui menzione fra i contemporanei avrebbe interessato una personalità effettivamente di origini napoletane e, inoltre, avrebbe risollevato il profilo della rosa di scultori elencati da Tutini; o, ancora, meraviglia che non citi i pittori pugliesi Cesare e Francesco Fracanzano, il primo attivo nell'ambito dell'Accademia degli Oziosi, e il secondo cognato di Salvator Rosa che Camillo doveva aver incrociato nell'*entourage* del cardinale Francesco Maria Brancaccio. A parte Corenzio, l'omissione dei nomi di questi artisti potrebbe essere stata motivata dalla consapevolezza di non poter reperire alcuna testimonianza pittorica o scultorea nelle chiese napoletane, – non si dimentichi che tra gli intenti dello storiografo vi era una trattazione specificamente di opere pubbliche – o di non trovarne traccia nelle fonti esaminate. Sia come sia, la scelta operata da Tutini di reinterpretare i testi plasmando all'occorrenza personalità che

¹³⁸ C. D'ENGENIO, *Napoli sacra*, cit., p. 86.

¹³⁹ Su questo punto si rimanda al capitolo III § 2.

¹⁴⁰ F. DE' PIETRI, *Dell'Historia napoletana*, cit., p. 69.

illuminassero il panorama figurativo locale anticipa di circa un secolo quell'operazione che sarebbe costato a Bernardo De Dominici l'epiteto crociano di *falsario*.

A fronte di quanto appena considerato, è d'uopo rilevare il contributo apportato dalla nota *De' pittori scultori architetti minatori ricamatori napolitani e regnicoli* a una migliore conoscenza del patrimonio meridionale, giungendo talvolta persino ad integrare la *Napoli sacra* circa gli artisti contemporanei, citati da Camillo per la prima volta, o a segnalare opere smembrate e andate perdute nel corso del tempo.

Relativamente a quest'ultimo punto, è rilevante la descrizione dettagliata del polittico realizzato da Colantonio per la chiesa di San Lorenzo Maggiore, pittore al quale Tutini, per tramite di d'Engenio, assegna l'invenzione della tecnica della pittura ad olio:

Un altro Colantonio, pittore celebre napolitano che fiorì nel 1436, habbiamo che fu il primo che inventò di colorire ad oglio [...] Hor di questo grand'huomo si vede nella chiesa di San Lorenzo de' frati conventuali la tavola nella Cappella de' Rocchi, divisa in due parti: in quella di sopra si vede un San Francesco in piedi, il quale dà il libro della regola a molti santi frati e molte sante monache della sua religione, che inginocchiati li stanno d'intorno; in quella di sotto vi è un San Girolamo in atto di studiare con molti libri; ne' de pelastri, che sono attaccati al quadro, in essi vi sono compartiti molti nicchietti finti, dentro de' quali vi sono pittati vari santi e beati della religione franciscana; et il fondo di detto quadro è tutta d'oro all'uso antico, e le pitture sono tanto vaghe e ben colorite con disegno nobile che paiono vivi, et è molto stimata detta tavola.¹⁴¹

Se d'Engenio si era limitato a registrare una «tavola dentrovi San Francesco e San Girolamo in atto di studiare, tanto al naturale che paiono vivi», ubicata «a destra dell'altar maggiore [dove] è la Cappella della famiglia Rocco»,¹⁴² la citazione tutiniana è più dettagliata e costituisce la prima illustrazione puntuale della cona, dal momento

¹⁴¹ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 87r.

¹⁴² C. D'ENGENIO, *Napoli sacra*, cit., p. 111.

che la lettera di Pietro Summonte, inviata a Marcantonio Michiel nel 1524 e ancora nell'oblio negli anni in cui scrive Camillo, informava esclusivamente circa lo scomparto in cui era raffigurato San Girolamo. È sulla base di tale testimonianza che Ferdinando Bologna avrebbe avviato una ricostruzione del polittico, avanzando l'ipotesi che fosse stato realizzato tra il 1444 e il 1446 per la cappella di San Girolamo,¹⁴³ ma smembrato sul finire del XVII secolo.¹⁴⁴

Altrove Tutini provvede ad integrare dati già presenti nella *Napoli sacra*. Nel medaglione biografico di Vincenzo il Corso, il sacerdote napoletano menziona due opere del 'discepolo di Colantonio':

Vincenzo detto il Corso napolitano, discepolo del supradetto Colantonio, fu tanto singolare che gareggiò col suo maestro. Fe' la tavola de' Santi Martiri Franciscani di Marrocco in San Lorenzo, a fondo d'oro, all'usanza greca [...] e la tavola nell'altare maggiore nella chiesa vecchia di San Severino, ove si vede detto santo abbate sedere con pivviale ricamato, et a' lati vi sono molti santi con san Sosio martire et altri santi benedettini: pittura bene intesa, con gran disegno e colorito, a fondo d'oro; nello scabello, poi, ove posa detto quadro, vi è dipinta in figure picciole la Vita di detto santo vagamente, che è una delle belle opere siano in Napoli.¹⁴⁵

¹⁴³ F. BOLOGNA, *Il Maestro di San Giovanni da Capestrano*, in «Proporzioni», 3 (1950), pp. 86-94; ID., *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1977, pp. 53-96. Si veda, inoltre, F. SRICCHIA SANTORO, *Antonello e l'Europa*, Milano, Jaca Book, 1986, pp. 17-21, 25-31, 38-39; P. LEONE DE CASTRIS, *Quattrocento aragonese: la pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona*, Napoli, Castel Nuovo, 18 settembre-18 novembre 1997, Napoli, Electa, 1997, p. 57.

¹⁴⁴ Intorno alla metà del Seicento gli altari di Sant'Antonio e di San Girolamo furono soppressi, mentre il polittico di Colantonio fu smembrato verso la fine del secolo; i due pannelli maggiori sarebbero stati ricongiunti soltanto nel 1957 presso il Museo Nazionale di Capodimonte: cfr. F. ACETO, *Spazio ecclesiale e pale di "primitivi" in San Lorenzo Maggiore a Napoli: dal "San Ludovico" di Simone Martini al "San Girolamo" di Colantonio*, II, in «Prospettiva», 147-148 (2012-2014), pp. 2-61.

¹⁴⁵ C. TUTINI, *Porta*, cit., cc. 87r-87v.

Se d'Engenio registra frettolosamente le opere senza dar nota dell'identità dell'autore,¹⁴⁶ una puntuale descrizione del polittico nella chiesa dei Santi Severino e Sossio è fornita da Tutini che consegna alle carte la prima menzione della predella.¹⁴⁷ Attenzione, questa, forse dettata da una conoscenza *de visu* da parte dell'erudito, il quale, ormai a Roma da circa un ventennio, potrebbe aver avuto ancora negli occhi i particolari dell'opera, o probabilmente adoperato appunti, finora non rintracciati, raccolti in giovane età.

Un punto di compiacimento si rintraccia anche a proposito del polittico ricordato dal Tutini nel medaglione biografico riservato al pittore Francesco Curia:

Francesco Curia napolitano, celebre pittore de' nostri tempi e sì famoso che equiparare si può con qualunque valente pittore de' secoli passati, per ragione di tutte le regole della buona pittura. [...] In San Lorenzo de' conventuali fe' quella superba tavola e ben grande, che è San Francesco in aere, che dà il cordone a deverse persone; et ivi sono ritratti dal naturale molti che sono cinti da' frati col cordone: pittura e per il disegno, inventione, colorito assai bella e stimata dagli intendenti.¹⁴⁸

Le espressioni elogiative dell'erudito per la «superba tavola e ben grande, che è San Francesco in piedi che dà il cordone a diverse persone; et ivi sono tratti dal naturale

¹⁴⁶ C. D'ENGONIO, *Napoli sacra*, cit., p. 317: «Su la porta dell'antico chiostro, che di presente è fabricato, sta dipinta la Madonna col Puttino nel seno, nel mezo di san Severino vescovo e di san Sosio martire, di sotto san Severino monaco e san Benedetto abbate».

¹⁴⁷ Ferdinando Bologna sostenne che l'autore fosse il napoletano Francesco Pagano e l'opera fosse stata realizzata dopo il 1470 (F. BOLOGNA, *Il polittico di San Severino Apostolo del Norico*, in «Paragone», 61 (1955), pp. 3-17); ipotesi a favore della quale è F. SRICCHIA SANTORO, *Antonello e l'Europa*, cit., pp. 99-100. Secondo Leone de Castris, al di là della difficile identificazione dell'autore del polittico, si è comunque in presenza di un artista influenzato dalla cultura francese e provenzale sulla scia del Fouquet e della prima attività di Antonello da Messina (P. LEONE DE CASTRIS, *Quattrocento aragonese*, cit., pp. 26-28, 74). Per la fortuna critica del polittico si vedano, inoltre, F. Bologna, *Il Polittico di San Severino. Restauri e recuperi*, Napoli, Electa, 1989, pp. 44-47, e il recente saggio di F. SRICCHIA SANTORO, *Pittura a Napoli negli anni di Ferrante e di Alfonso duca di Calabria. Sulle tracce di Costanzo de Moysis e di Polito del Donzello*, in «Prospettiva», 159-160 (2015-2016), pp. 25-109.

¹⁴⁸ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 90r. Una ricostruzione dell'opera del pittore si deve a I. DI MAJO, *Francesco Curia: l'opera completa*, Napoli, Electa Napoli, 2002.

molti che sono cinti da' frati col cordone; pittura e pel disegno, inventione e colorito, assai bella e stimata dagli intendenti», suggeriscono una personale predilezione da lui nutrita nei riguardi dell'artista, considerato «sì famoso che equiparare si può con qualunque valente pittore de' secoli passati per ragione di tutte le regole della buona pittura».¹⁴⁹

A Tutini si devono, inoltre, le prime ancorché stringatissime citazioni su personalità partenopee attive nel XVII secolo, sfuggite alla penna di altri scrittori secenteschi: fra tutti spicca Girolamo d'Arena, discendente da una stirpe di decoratori, tenuto ben presente da Bernardo De Dominici nelle sue *Vite*;¹⁵⁰ mentre la citazione di un Francesco Imperato attivo in Santa Maria la Nova ha origine da un'errata interpretazione della «F» di *fecit* che accompagnava la firma apposta da Girolamo Imperato sulla tela centrale del soffitto cassettonato della chiesa, realizzato tra il 1599 ed il 1604;¹⁵¹ errore, anch'esso, utilizzato dal De Dominici, che avrebbe distinto le due personalità dedicando a ciascuna un profilo biografico proprio. Ma il passaggio più originale è quando Tutini passa a menzionare quegli artisti le cui opere non erano collocate in sedi pubbliche, perlopiù religiose, ma in collezioni private: dopo aver ricordato Carlo Sellitto, diffusore della lezione caravaggesca a Napoli nel primo decennio del Seicento, egli si sofferma su alcuni pittori locali interpreti di nuovi generi pittorici che allora andavano via via affermandosi.

Si fanno quindi i nomi di Luigi Carbone «che in far paesi non hebbe paro»; di Aniello Falcone che «in pittar battaglie fu raro», già annoverato da Giulio Cesare Capaccio fra gli autori dei dipinti presenti nella collezione del fiammingo Gaspar Roomer; ma soprattutto di Andrea de Lione e di Domenico Gargiulo detto Micco

¹⁴⁹ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 90r. L'opera è stata identificata con l'*Allegoria Francescana* realizzata da Francesco Curia per la chiesa di San Lorenzo Maggiore. Secondo Morisani, Tutini avrebbe confuso il dipinto con la cona del Colantonio, anch'essa di argomento francescano e al tempo ubicata in San Lorenzo Maggiore (O. MORISANI, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 ed il '600*, Napoli, F. Fiorentino, 1958, p. 118).

¹⁵⁰ Sulla fortuna di Girolamo d'Arena nelle *Vite* dedominiciane, si veda B. DE DOMINICI, *Vite*, cit., II, pp. 910-911.

¹⁵¹ Sul fraintendimento di Tutini, si veda S. DE MIERI, *Girolamo Imperato nella pittura napoletana tra '500 e '600*, Napoli, Arte Tipografica, 2009, pp. 12-13.

Spadaro, pittore cronista dei fatti masanelliani. Segue poi a ruota un elenco di specialisti in «fiori e frutti dal naturale», la cui presenza non ha antecedenti nella letteratura locale, e tra questi Luca Frate, Iacovo Recco (e non *Russo*, come si è creduto a partire da Morisani) e Ambrasiello, fornendo la prima testimonianza del fiorentino genere della natura morta a Napoli, dalla quale avrebbero preso le mosse gli studi di Raffaello Causa.¹⁵²

L'importanza dell'apporto del testo alla conoscenza delle arti figurative del Seicento napoletano trova conferma, inoltre, nella rosa degli «scultori non ordinarii, siccome furono argentieri, cesellatori et intagliatori di rame», fra cui Giovanni Andrea Magliulo¹⁵³ e Luigi di Grazia «che lavorava in cera opere di esquisita bellezza e con gran diligenza»,¹⁵⁴ artefice di manufatti – aggiunge l'erudito – che «stimati furono a paro di qualsivoglia altra opera fatta dall'antichi e dalli moderni singolarissima»;¹⁵⁵ mentre di 'Giuseppe Apruzzese' ricorda «quattro vasi di fiori d'argento alla certosa di San Martino di Napoli che l'arte non può fare cose migliore»;¹⁵⁶ opere che probabilmente doveva aver visto durante gli anni giovanili trascorsi presso la Certosa.

¹⁵² Causa, nell'intento di ricostruirne le vicende artistiche, identifica Luca Forte nel 'Luca Frate' ricordato da Tutini, ipotizzando un errore di scrittura da parte dell'erudito, Giacomo Recco in 'Iacovo Russo', considerato, invece, l'iniziatore del filone napoletano dei 'fioranti', e Ambrosiello Faro in 'Ambrasiello', cfr. R. CAUSA, *Luca Forte e il primo tempo della natura morta napoletana*, in «Paragone», 13 (1962), pp. 41-48; sulla questione sarebbe tornato nel decennio a seguire: R. CAUSA, *La natura morta a Napoli nel Sei e Settecento*, in ID., *La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco*, Napoli, Soc. Ed. Storia di Napoli, 1972, pp. 910-1055. Su questa scia, M. GREGORI, *Qualche nota aggiuntiva a Luca Forte*, in F. BOLOGNA (a cura di), *Scritti in memoria di Raffaello Causa: saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995*, Napoli, Electa, 1996, pp. 175-181. Fra i contributi più recenti, è da ricordare: G. DE VITO, *Luca Forte fiorante*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2006, pp. 11-17.

¹⁵³ Giovanni Andrea Magliulo rivestì un ruolo di primo piano sia nella realizzazione dei soffitti lignei delle maggiori chiese di Napoli, da San Gregorio Armeno a Santa Maria Donnaregina (si veda L. GAETA e S. DE MIERI, *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré*, Galatina, Congedo, 2015), sia nell'ambiente culturale del tempo, dal momento che nel 1601 sarebbe stato convocato, insieme al Santafede, per giudicare le opere scultore di Pietro Bernini e Michelangelo Naccherino per la facciata del Monte di Pietà (v. P. GIUSTI e P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 335); inoltre, sul finire del Cinquecento, il Magliulo risulta autore delle incisioni dell'erudito collezionista Carlo Tapia: cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Cinquecento*, in G. PUGLIESE CARRATELLI (a cura di), *Storia e Civiltà della Campania*, Napoli, Electa, 1994, III, p. 222.

¹⁵⁴ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 92v.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

Lo spazio, pur minimo, che riserva ai miniatori e ai ricamatori indicando una rosa di personalità attive tra la fine del Cinquecento e il principio del secolo successivo, trova un suo collegamento con quanto riferisce nell'*Anatomico Discorso* – altra opera di spirito patriottico, tesa però ad elogiare specificamente le bellezze naturali e le eccellenze artigianali partenopee –, allorché magnifica i miniatori locali, talmente abili da poter gareggiare con gli antichi. Per i ricamatori,¹⁵⁷ la testimonianza di Tutini si rivela originale e utile a figurarci un profilo di tre artefici napoletani suoi contemporanei. In particolare, è degna di nota la personalità di Pietro Antonio Prisco, ricamatore di spicco, attivo fra gli ultimi anni del XVI e i primi del XVII secolo, per le sue abilità e velocità d'esecuzione, richiesto soprattutto dalle maggiori congregazioni religiose e noto dalle incisioni tratte da alcuni suoi disegni in circolazione fra Roma e Napoli sul finire del Cinquecento:

Pietro Antonio Prisco di Nocera de Pagani, famosissimo disegnatore di fogliami, rabeschi, grotteschi et altre inventioni assai vaghe e belle. Di costui si veggono in varie chiese di Napoli parati di gran prezzo designati e ricamati da esso: come nella Nunciata, Casa Professa de' gesuiti, Padri dell'Oratorio e teatini, e diverse coltre in varie chiese.¹⁵⁸

L'acribia dell'erudito nel definire le varie tecniche di ricamo e l'insistente paragone ora con la pittura ora con la scultura, come si è già detto precedentemente in questa sede,¹⁵⁹ teso ad esaltare la complessità del lavoro e ad elevarlo ad arte in senso stretto

¹⁵⁷ Fra i precedenti, si ricordi che la categoria annoverata già da Vasari nelle *Vite* ('Paolo da Verona ricamatore', 'Galieno Fiorentino ricamatore', 'Giovanni Ricamatore da Udine', 'Pagolo da Verona ricamatore') e dal pittore milanese Giovan Paolo LOMAZZO nella *Idea del tempio della pittura di Giovan Paolo Lomazzo pittore*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1590, pp. 165-167.

¹⁵⁸ C. TUTINI, *Porta*, cit., c. 93r. Per la ricostruzione della personalità di Pietro Antonio Prisco, si veda M. R. MANCINO, *Pietro Antonio Prisco, un ornataista napoletano del XVII secolo tra incisioni e ricami*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2010-11, pp. 90-106; EAD., *La nobiltà napoletana negli arazzi e nei ricami del XVII secolo*, in A. E. DENUNZIO, L. DI MAURO ET ALII (a cura di), *Dimore signorili a Napoli. Atti del convegno internazionale di studi, Napoli 20-22 ottobre 2011*, Napoli, Arte'm, 2013, pp. 384-399.

¹⁵⁹ Si rimanda al capitolo IV § 2.

si spiegano con il coinvolgimento *in primis* dell'autore, il quale è verosimile che praticasse l'arte del ricamo.¹⁶⁰

¹⁶⁰ M. R. MANCINO, *Pietro Antonio Prisco*, cit., p. 90.

VI.

CAMILLO TUTINI O BARTOLOMEO CHIOCCARELLO?

All'interno del corposo catalogo di opere manoscritte indicizzate sotto il nome di Camillo Tutini nell'inventario brancacciano, sono presenti alcuni codici che, ad un'attenta analisi, conducono alla personalità di Bartolomeo Chioccarello (1575-1647), erudito formatosi nella cerchia di giovani studiosi attivi nel gravoso progetto di sistemazione della storia della città di Napoli e del Regno promosso dall'anziano Giovanni Antonio Summonte. Attraverso il riesame di fonti, edite e inedite, la restituzione a Chioccarello di due taccuini con annotazioni sul patrimonio artistico meridionale da lui perlustrato se, da un lato, ridimensiona il contributo di Tutini alla conoscenza della storia delle arti figurative del Mezzogiorno, dall'altro, suggerisce una condivisione di interessi e di metodo fra i due storici, e quindi la disamina di un ulteriore aspetto, poco indagato, della biografia della produzione letteraria di Camillo.

1. – PRECISAZIONI SU ALCUNI MANOSCRITTI DEL FONDO BRANCACCIANO. RAPPORTI DI ERUDIZIONE E QUESTIONI DI AUTOGRAFIA

Dalla lettura dei manoscritti lasciatici da Tutini non è emersa alcuna traccia di un probabile rapporto intrattenuto dal sacerdote napoletano con il più anziano Bartolomeo Chioccarello (1575-1647). A fare cenno a frequentazioni tra i due eruditi è il contemporaneo Carlo de Lellis nelle prime carte dell'*Apologia contro don Camillo Tutino per il libro dell'Origine de' Seggi*,¹ contestualizzando l'occasione nella quale Camillo dovette intraprendere un percorso di stretta collaborazione presso Chioccarello, in questi termini:

essendo stato da' regii ministri dato peso al dottor Bartolomeo Chioccarello di far raccolta da' regii archivii di tutte le scritture concernenti alla regia giurisdizione, come ne fe' molti volumi trasmessi poi in Ispagna, havendo costui per tale affare bisogno di più scrittori per potere con prestezza fare esemplare dagli archivii l'accennate scritture, gli fu, fra gli altri, anteposto don Camillo, il quale con tal occasione cominciandosi a far pratico delle scritture di essi archivii, e cavandone alcune noti spettanti alla nobiltà delle famiglie, cominciò ad andarle dispensando.²

In qualità di archiviario della Regia Camera della Sommaria, carica che Chioccarello avrebbe rivestito per almeno un trentennio, nell'estate del 1626 gli venne commissionata da Filippo IV, per tramite del segretario del Regno, l'incombenza di raccogliere gli atti giurisdizionali rinvenuti nel corso delle perlustrazioni presso gli archivi della Sommaria, della Vicaria e del Sacro Regio Consiglio, al fine di dirimere le controversie con la Santa Sede.³ L'impresa, che comportò la confezione di circa diciotto volumi manoscritti, inviati nel 1631 al Supremo Consiglio di Spagna, impose di certo

¹ C. DE LELLIS, *Apologia contro don Camillo Tutino per il libro dell'Origine de' Seggi del signore Carlo de Lellis*, BNN, ms. Naz. X.B.25-26, trascritta in seguito da Scipione Volpicella: cfr. S. VOLPICELLA, *Apologia contro don Camillo Tutini*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», I, 1876, pp. 316-320.

² C. DE LELLIS, *Apologia*, cit., c. 2r.

³ L'opera sarebbe stata pubblicata nel 1721: G. CHINI, *Archivio della Reggia Giurisdizione del Regno di Napoli*, Venezia, 1721.

il reclutamento di un gruppo di copisti in grado di trascrivere i documenti via via recuperati da Chioccarello; è in tale occasione che Tutini, stando a quanto riferisce de Lellis, costretto ad allontanarsi dalla certosa di San Martino, sarebbe stato assoldato da Bartolomeo nella mera veste di scrivano. Ma a non rendere del tutto persuasivo questo quadro è, in primo luogo, la natura rancorosa dell'*Apologia* volta a restituire arbitrariamente un'immagine discutibile di Camillo, il quale, benché avesse smesso gli abiti da novizio negli anni venti del Seicento e individuato una probabile fonte di sostentamento economico nello scambio di documenti di archivio con informazioni sulle principali famiglie aristocratiche meridionali, in quel torno d'anni era impegnato nella stesura delle sue prime opere agiografiche, fra cui le *Memorie della vita, miracoli e culto di san Giansuario martire* (1633) e le *Notitie della vita, e miracoli di due santi Gaudiosi* (1634), edite nel decennio successivo.

In seconda istanza, nel corposo carteggio intrattenuto da Tutini con personalità anch'esse attive nell'ambito dell'erudizione sacra, quali Michele Monaco, Antonio Caracciolo e l'amico Ferdinando Ughelli, accademico Ansioso come lui, il nome di Bartolomeo Chioccarello non compare in nessuna occorrenza fra i destinatari, ma citato, al più, a proposito di alcune opere che lo storico stava conducendo a termine e che incontravano l'interesse di Tutini, come l'*Historia dei vescovi et arcivescovi di Napoli*, insieme ad altre fatiche chioccarelliane mai data alle stampe; inoltre, se Camillo avesse realmente affiancato Chioccarello nell'imponente progetto commissionato dalla corona spagnola, non solo se ne sarebbe fregiato nelle sue lettere, al pari di altri onerosi studi che lo volevano impegnato – ad esempio, la fatica della *Historiæ ordinis carthusiani* è sottolineata spesso da Tutini col fine di autoelogiarsi –; in ogni caso, i documenti trascritti per l'*Archivio della Real Giurisdizione* si sarebbero rivelati d'aiuto in occasione della stesura del *Balio*, con il quale interviene all'interno di una contesa apertasi l'indomani della scomparsa di Filippo nel settembre 1665, fra Alessandro VII Chigi e Marianna d'Asburgo, moglie del re, circa la scelta del dignitario che avrebbe assunto momentaneamente la reggenza spagnola, essendo Carlo, erede designato, ancora in minore età.

Ad ogni buon conto, benché sia da scartare l'ipotesi di un rapporto consolidato o addirittura di un discepolato diretto di Tutini presso Chioccarello, dalla disamina di alcune opere redatte dai due eruditi si intravede comunque un interesse condiviso per le carte d'archivio impugnate come documento fondamentale nella ricostruzione di un evento storico; attenzione maturata nell'ambito dell'erudizione sacra, insieme a una nuova sensibilità per l'arte degli *inferiora tempora*; in tal senso, non appare del tutto ingiustificata l'inesatta assegnazione a Camillo di alcuni manoscritti del Fondo Brancacciano, da restituire, invece, al più anziano collega.

Al Chioccarello va restituita, innanzitutto, la *Cronaca o notizie di chiese, monasteri e famiglie diverse*, testo che si dispiega per circa 58 fogli rilegati all'interno di una miscellanea e si presenta denso di informazioni sulla storia genealogica di alcune casate aristocratiche locali e, in particolare, sulla fondazione, le vicende storiche o le trasformazioni architettoniche e di apparato che avevano interessato edifici religiosi e monumenti ubicati a Napoli e in altre province del Regno. In Terra di Bari, ad esempio, il cronista informa che «la campana maggiore de Manfredonia fu donata da Carlo Primo alla ecclesia de San Nicola de Bari per esser megliorato Philippo carissimo, suo figlio»,⁴ e che il sovrano angioino «sta sepolto nella Maggior Chiesa de Trani»;⁵ mentre, a proposito della provincia di Terra di Lavoro registra che «Roberto Guiscardo edificò et dotò grandemente la ecclesia de San Matteo de Salerno, la Trinità de Venosa, lo Vescovato de Aversa, il monastero de San Lorenzo de Aversa».⁶

Degna di rilievo è la personale attenzione manifestata dal compilatore per lo stato conservativo dei monumenti nel corso delle perlustrazioni: «In Nocera *alias* Luceria di Puglia ci è una bella torre, fatta molto artificiosamente di pietre quadrate [...] al presente è fatta habitatione de pecore et altri animali».⁷ Accanto alle annotazioni estemporanee appuntate *in situ*, al fine di delineare un quadro per lo più completo del luogo visitato il cronista si serve di testi di natura agiografica (le *Vite de' sette santi*

⁴ BNN, ms. Branc. II.A.7, p. 8.

⁵ Ivi, p. 87.

⁶ Ivi, p. 73.

⁷ Ivi, p. 58.

protettori di Napoli di Paolo Regio, edite nel 1579), storiografica (il *Registro* delle lettere di papa Gregorio Magno, VI-VII secolo), genealogica (*Dell'origine e de' fatti delle famiglie illustri d'Italia* di Francesco Sansovino, 1582), talvolta arricchiti da notizie cavate direttamente da regesti documentari, da lui trascritti con un'acribia tale da far pensare che si tratti di una figura a suo agio nel maneggiare carte d'archivio. Sotto quest'aspetto, l'esempio più esaustivo lo si individua nel breve capitolo dedicato alla ricostruzione della storia della chiesa di Sant'Eligio, a cominciare dalla fondazione dell'edificio testimoniata da un atto notarile risalente al 1270, addotto dall'autore come documento incontestabile, al quale allega la presenza di un affresco, inteso anch'esso come attestazione inopinabile:

Havendo quei 3 francesi, Ioan de Octun, Guglielmo Burgungio et Gioan de Lions, il re proposto di erigere una chiesa in honore de' tre santi Eligio, Dionisio et Martino, vescovi di Francia, come si vede dipinto nel primo peliero a sinistra di detta chiesa, il re li donò il territorio.⁸

L'indole filologica del compilatore tesa a valutare, in assenza della carta d'archivio o a completamento di essa, il manufatto artistico e ad estendere il raggio della ricerca a un repertorio esterno al documento cartaceo, si distingue soprattutto nella corposa sezione della *Cronaca* riservata ai 'marmi sparsi', definizione che sembra riecheggiare quelle 'pietre sparse' raccolte nel 1560 da Pietro de Stefano all'interno della *Descrittione de' luoghi sacri*, apripista della futura periegetica, nella quale le epigrafi rivestono un ruolo centrale per la narrazione storiografica del vissuto di un edificio religioso. Le iscrizioni riportate sono ricavate, perlopiù, dagli ornamenti scultorei di fontane, campanili e cappelle, e introdotte nel manoscritto da un'indicazione topografica; inoltre, laddove l'epigrafe si presenti collocata in uno spazio sacro, il cronista ne accompagna la trascrizione con un rapido schizzo degli stemmi posti a corredo, con stringati dettagli sulla forma, i colori e le partizioni dell'araldo. Sotto quest'aspetto, la

⁸ Ivi, p. 121.

descrizione della chiesa di Monteverginella (Santa Mario d'Alto Spirito) a Napoli, esemplifica efficacemente il *modus operandi* del cronista, che, intenzionato a memorizzare il ricordo del sopralluogo, inquadra di volta in volta l'ambiente in cui sono poste le epigrafi registrate e i possibili trasferimenti di queste in altri punti dell'edificio, senza tralasciare di esprimere un personale, timido giudizio sulla lavorazione del manufatto artistico osservato,⁹ al quale si aggiungono i rapidi schizzi di alcune insegne presenti in chiesa distinte fra le «pente l'arme de casa de Capua» nel coro e «scolpite l'arme de' Brancazzi su di un pezzo di marmo, il quale era monumento».¹⁰

Osservatore attento, al compilatore non poteva sfuggire lo spostamento dalla controfacciata del dipinto raffigurante Bartolomeo di Capua genuflesso dinanzi alla Vergine, siglato dallo stemma di famiglia:

Sopra la porta grande di detta chiesa, ci stava pinto Bartolomeo di Capua et ci stavano l'arme sue, che hoggidì ne sono levate per far nuovo detto muro, ma sta alla porta del monastero, all'altro vico, inginocchiato avante la Madonna; et sopra la porta stanno l'arme di sua fameglia; et diceva dui versi, li quali potrai vedere di sopra, folio 66.¹¹

Il rimando alla carta dove sono appuntati i versi dedicati alla Vergine conferma che il taccuino era destinato, oltre ad un uso personale, anche alla consultazione di altri conoscitori. Ma a far luce sull'autore e, in parte, sulle origini della *Cronaca*, contribuisce l'unica annotazione in cui si registra rapidamente, accanto alla citazione dell'opera, il nome dell'artista:

⁹ «All'inclauastro, vicino lo choro, ci è un monumento di fattura mirabile» (Ivi, p. 172).

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 173; mentre a p. 66 l'autore riferisce che «Sopra la porta della chiesa de Santa Maria di Montevergine di Napoli, avante la figura della Madonna, vi sta la figura di Bartolomeo di Capua, con una chiesa nelle mani, con questi versi: *Accipe Maria que dat tibi Bartolomeus cuj sit propitius te mediante deus*».

Montano de Arezzo, pittore di Filippo prencipe de Acaia et di Taranto, dipinse la cappella del detto principe nella sua casa di Napoli et anco la cappella del'istesso prencipe nella chiesa di Santa Maria de Montevergine [...] et per questa causa re Roberto lo fa familiare suo in detto luoco.¹²

Che Filippo principe di Taranto avesse commissionato al pittore Montano d'Arezzo una *Madonna in Maestà* per il palazzo privato napoletano, simile all'immagine mariana nella Cappella della Madonna da lui edificata, ne faceva cenno già Giovanni Antonio Summonte nel secondo tomo dell'*Historia della città e Regno di Napoli* (1601),¹³ testimonianza, questa, considerata a lungo la principale attestazione del pittore in rapporto alla tavola votiva, che lo storico dice di aver ricavato dal Registro di Roberto 1310E; ¹⁴ è verosimile che il rinvenimento summontiano sia avvenuto in contemporanea alla compilazione del taccuino in discorso, e che il cronista, nel trattare dei dipinti dedicati alla Madonna di Montevergine, abbia annotato l'inedita informazione recuperata dal più anziano storico. Contestualmente l'anno 1594 di una iscrizione trascritta nella *Cronaca* fornisce un utile *post quem* nel fissare, almeno

¹² Ivi, p. 87.

¹³ G. A. SUMMONTE, *Historia della città e Regno di Napoli*, di Gio. Antonio Summonte Napolitano. Ove si trattano le cose più notabili accadute dalla sua edificazione fin a' tempi nostri. Divisa in due parti, Napoli, Giovan Iacomo Carlino, 1601-1643, ed. cons. Antonio Bulifon, 1675, II, p. 376: «Filippo, prencipe di Taranto, fratello del re, per la gran devotione ch'havea alla chiesa di Monte Vergine appresso Avellino, vi eresse una cappella nella quale fe' dipingere la figura della Gloriosa Vergine di Costantinopoli da Montano d'Arezzo, eccellentissimo pittore di quei tempi, qual figura sin hoggidì si scorge in quella chiesa, con grandissima veneratione [...] dal qual pittore fe' anco dipingere l'altra, quasi simile, nella cappella della sua casa in Napoli, appresso il Seggio di Montagna, la quale al presente, con gran veneratione, si scorge nel portico appresso detta casa, et il re Roberto per gratificare questo raro pittore, lo fe' suo familiare, per essere pittore del prencipe suo fratello, c'havea dipinte le dette due figure [...] il che non fu noto all'autor dell'Istoria di Monte Vergine, poiché scrisse quella figura esser opera greca, e che si crede esser stata donata dall'imperador Federico II».

¹⁴ G. MONGELLI, *L'autore dell'immagine della «Madonna di Montevergine» alla luce della critica storica*, in *Il contributo dell'arcidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione. Atti del Convegno nazionale di Studi storici promosso dalla Società di Storia Patria di Terra di Lavoro, Capua etc.*, 26-31 ottobre 1966, Roma, De Luca Editore, 1967, pp. 448-450; F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte fridericiana*, Roma, Bozzi, 1969, p. 3; P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, Cantini, 1986, p. 197; ID., *Montano d'Arezzo a San Lorenzo*, in S. ROMANO e N. BOCK (a cura di), *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli ordini mendicanti. Atti della II Giornata di Studi su Napoli, Losanna, 13 dicembre 2001* (Études lausannoise d'histoire de l'art, 3), Napoli, Electa, 2005, pp. 101, 118, n. 3.

approssimativamente, la datazione del manoscritto. I tempi della compilazione del taccuino, dunque, dovevano coincidere con gli anni delle ricerche avviate da Summonte, finalizzate a raccogliere materiale archivistico e storiografico di prima mano, in vista della stesura dell'*Historia* per la quale assoldò anche appassionati studiosi, fra cui Bartolomeo Chioccarello.

A quest'ultimo, «giovane di molto giudizio e dottrina»,¹⁵ così elogiato dallo storico, conduce l'identità del segno grafico minuto e calibrato delle missive autografe dell'erudito con quello dell'autore della *Cronaca*. Mi figuro, allora, che Bartolomeo abbia ricevuto dal suo maestro l'incarico di reperire fonti edite e manoscritte, insieme a regesti documentari e a tal fine abbia approntato un taccuino, appuntandovi, nel corso dei sopralluoghi, informazioni sia di carattere storico-artistico sia di erudizione sacra, utili ad arricchire i volumi dell'*Historia*.

Dalla collazione fra il testo della *Cronaca* e il lavoro storiografico del Summonte emerge palesemente l'interrelazione tra i due scritti e la collaborazione tra i rispettivi autori; la consultazione del taccuino, infatti, dovette rivelarsi profittevole per lo storico: ne è un esempio la puntualizzazione aggiunta da Chioccarello relativa all'araldica della chiesa di San Sebastiano in Napoli e forse incastonata da Summonte in un resoconto più elaborato sulla storia della fabbrica religiosa:

[Chioccarello *post* 1594]: Nota che la chiesa de Santo Pietro a Castello se unì con Santo Sebastiano, et per questo la chiesa di Santo Sebastiano fa l'arme uno castello et sopra le chiavi de santo Pietro, et un'altra arme con le fresse di santo Sebastiano;¹⁶

[Summonte 1601]: Il papa, poi, per intercessione della regina, trasferì le monache di questo monistero in San Sebastiano, allhora de' monaci dell'ordine di san Basilio, che ne furono esclusi; che perciò a' nostri tempi è nominato Santi Pietro e

¹⁵ G. A. SUMMONTE, *Historia*, cit., 1643, IV, p. 95.

¹⁶ BNN, ms. Branc, II.A.7, p. 184.

Sebastiano, come si fa chiaro dall'insegna sù la porta, che è un castello con le chiavi di san Pietro e le frezze di san Sebastiano.¹⁷

Alla luce di tali considerazioni, è d'uopo espungere il testo della *Cronaca* dal catalogo di manoscritti assegnati a Tutini, soprattutto se si considera la diversità del segno grafico svolazzante e nervoso del sacerdote napoletano. Inoltre, non sembrano aver peso le poche aggiunte al taccuino chiaramente posteriori alla stesura e di scarso rilievo, redatte da una mano molto simile a quella di Camillo e testimonianti un eventuale intervento dell'erudito nelle carte della stessa *Cronaca*, le quali possono aver contribuito ad una inesatta catalogazione dell'opera.¹⁸

Un problema analogo investe un *corpus* di 43 fogli (cc. 260r-282v) in origine sciolti e successivamente rilegati secondo la successione diacronica degli appunti, registrato nella stessa Biblioteca Nazionale di Napoli come *Notizie in confuso intorno alla città di Napoli scritte dal Tutini*.¹⁹ Il manoscritto è stato condotto all'attenzione degli studi da Ottavio Morisani, il quale, contestualmente alla trascrizione del *De' pittori*, lo presenta come un ulteriore testo di Camillo, in cui si potevano rintracciare «ricordi personali, notizie raccolte, una impressione una riflessione [...] osservazioni generiche che non son quasi neppure più un'opinione».²⁰ Ma in anni recenti il testo è stato restituito alla mano di

¹⁷ G. A. SUMMONTE, *Historia*, cit., II, p. 601. In un altro punto dello stesso tomo (p. 381), lo storico riferisce che Bartolomeo di Capua «essendo egli devotissimo e molto frequente della chiesa di Monte Vergine, appresso Avellino, edificò in Napoli un'altra chiesa alla Gloriosa Vergine Madre di Dio [...] sopra la cui porta, sino a' nostri tempi, ne' quali è renovata con la chiesa, s'è vista dipinta l'effigie del fondatore ingenuocchiata avante la figura della Gloriosa Vergine, tenendo nelle mani una chiesa, con un cartiglio ove si leggevano queste parole: *Accipe Maria; qua dat tibi Bartolomæus Cui sit propitius te mediante Deus*», che sembra riecheggiare quanto è annotato nella *Cronaca* (p. 66): «Sopra la porta della chiesa de Santa Maria di Montevergine di Napoli, avante la figura della Madonna, vi sta la figura di Bartolomeo di Capua, con una chiesa nelle mani, con questi versi: *Accipe Maria que dat tibi Bartolomeus cui sit propitius te mediante deus*».

¹⁸ Il testo è indicato con il titolo postumo *Insignia nonnullorum archiepiscoporum Sanctæ Ecclesiæ Neapolitanæ*, pp. 1-36.

¹⁹ Il taccuino in analisi è inserito all'interno di un codice con segnatura IV.B.7; si veda A. MIOLA, *Catalogo topografico-descrittivo dei manoscritti della R. Biblioteca Brancacciana di Napoli*, in «Bollettino del bibliofilo», I (1919), p. III.

²⁰ O. MORISANI, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 ed il '600*, Napoli, F. Fiorentino, 1958, p. 141.

Bartolomeo Chioccarello grazie alla presenza di riferimenti autobiografici interni al testo simili a quel che segue:²¹

A' dì 8 di novembre 1600, mercordì, a 21 hora incirca, ce partimo da Napoli in cocchio per andare alla Santissima Trinità della Cava et d'indi a visitare Sant' Andrea d' Amalfi, cioè noi infrascritti Bartolomeo Chioccarello, signor Giovan Battista Migliore et signor Cesario de Mare et Giovan Angelo, creato del signor Giovan Battista.²²

Annotazioni queste, che consentono di restringere l'arco cronologico di stesura del taccuino fra il 1600 e il 1601,²³ e nel contempo illuminano sul contesto culturale che ne ha influenzato l'elaborazione, animato dalla presenza di ricercatori impegnati, insieme

²¹ Un primo tentativo di restituzione è stato avanzato da N. SCOTTI COVELLA, *"Notizie in confuso intorno alla città di Napoli" (1600-1602) di Bartolomeo Chioccarello*, tesi di laurea in Storia della critica d'arte, relatrice Prof.ssa R. DE GENNARO, Università degli Studi di Napoli 'Federico II', a. a. 2001-02. Giannattasio, riferendo il testo a Chioccarello, ne ricava una notizia sull' *Annunciazione* di Tiziano, commissionata da Cosimo Pinelli per la chiesa di San Domenico Maggiore (cfr. P. GIANNATTASIO, *La Santissima Trinità dei cappuccini di Aversa e l'Immacolata concezione' di Fabrizio Santafede*, in «Bollettino d'arte», 18 (2001), pp. 59-78; mentre Russo mette in evidenza le annotazioni relative alla produzione artistica d'età medievale (cfr. F. RUSSO, *La "fortuna dei primitivi" nella letteratura erudita campana. Napoli e Capua tra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento*, tesi di dottorato, tutor Prof.ssa R. DE GENNARO, Università degli Studi di Napoli "Federico II", XIX ciclo, 2007, pp. 111-117).

²² BNN, ms. Branc. IV.B.7, c. 272v; altre notizie autobiografiche s'individuano nelle carte cc. 282r e 268r-v: «Die 16 agosto 1600, conferitici noi tre, cioè Giovanni Antonio Summonte, Marcantonio Cavaliere et, me Bartolomeo Chioccarello, nella chiesa di San Gaudioso per fare alcune diligenze; et ritrovammo che lo monastero et monache di Santa Maria ad Agnone fu unito con questo monastero di San Gaudioso, et la figura antichissima et bella di Santa Maria ad Agnone, che era in detto monastero di Santa Maria ad Agnone fu ancor trasferita in San Gaudioso; et hoggi si vede con molta reverentia custodita ivi, con la vitriata sopra chi è la seconda cappella, mo' che si entra a man dritta che viene alla mano sinistra della chiesa. In detta cappella vi è un marmo in alto con molti versi che denotano la fundatione di Santa Maria ad Agnone che comminciano *Anguis erat*, quali ho copiato io, dittando lo signor Marcantonio, et vi è memoria et traditione che detta inscrizione stava in Santa Maria ad Agnone sì bene poi forse fussero renovate in un altro marmo che ivi si vede. [...] Vi è anco dalla man sinistra dell'altar maggiore una finestra ferrata, dove vi è dentro lo sangue di santo Stefano, et sopra la fenestra sta scritto con lettere d'oro in campo azzurro doi versi che cominciano *hic Stephani sanguis* etc. Vi è nel piano avante l'altare maggiore uno epitaffio moderno alquanto d'una abbadessa di quel monastero, a tempo della quale se renovò il monastero et chiesa; et fu ritrovato il corpo di san Gaudioso».

²³ La data più tarda si desume da due appunti autobiografici all'interno del manoscritto: «die 19 septembris 1601, mane die Sancti Ianuarii» (c. 275r); «die 22 septembris 1601, a domino Nicolò Antonio Dentice» (c. 277r); «A' dì 5 de maggio 1601, sabbato matino, ce partimmo da Napoli in cocchio per andar a Montevergine, con il signor Giovan Battista Migliore, Cesario de Mare et Giovan Battista de Mare et io, Bartolomeo Chioccarello. [...] A' dì 13 di maggio 1601, andai in cocchio alla fiera d'Aversa» (c. 282r).

al Chioccarello, in perlustrazioni nel territorio campano (Napoli, Cava, Amalfi), durante le quali l'erudito annota via via ritrovamenti epigrafici, puntualmente trascritti, stato conservativo degli edifici religiosi, informazioni raccolte *in situ* e riflessioni agiografiche.

Il quadro appena delineato riconduce, per assonanza tematica e contestuale, alla *Cronaca*, anch'essa, a parere di chi scrivo, del Chioccarello e prossima all'officina summontiana; in particolare, le *Notizie in confuso* qui prese in esame danno la possibilità di ricostruire personalità e intrecci alla base del manoscritto, grazie alla presenza dei nomi dei suoi compagni d'escursione: l'accademico Ozioso Francesco de' Pietri, Marco Antonio de' Cavalieri e, soprattutto, lo storico Giovanni Antonio Summonte:

A' dì 10 di ottobre, domenica, 1600, ad hore 20 in 21, fummo a vedere la grotte di San Gennaro accuratissimamente et furono meco il signor Cornelio Vitignano, il figlio et servidore, lo signor abbate Gazella con il nepote, Giovan Antonio Summonte et il creato signor Francisco de Petris.²⁴

Scrupoloso nel precisare gli scritti dai quali attinge distinguendo fra 'lavori a penna' e carte d'archivio raccolte dagli amici eruditi, Bartolomeo adotta un *modus operandi* affine a quello della *Cronaca*. La disinvoltura del testo, che via via si configura come un taccuino di viaggio in senso stretto, insieme alla fitta presenza di correzioni, cancellature, rimandi a piè pagina, abbreviazioni e aggiunte estemporanee, è dettata dall'uso personale di questi appunti, destinati probabilmente, ancora al pari della *Cronaca*, ad essere rielaborati dal Summonte o a conservare memoria di opere osservate nel corso di escursioni che talvolta si spingevano oltre l'area campana:

Nell'ingresso della Spelonca di San Michele in Monte Gargano, nell'altar di Santa Lucia s'ingenocchiò san Francesco d'Assisi; [...] il re Alfonso Primo [...] fe' la statua di San Michele d'argento, la quale Ferrante Primo la fuse [...] in luoco della quale

²⁴ Ivi, c. 270r.

statua da[l] Re Cattolico, che fu a visitar detta chiesa salendo a piedi da Napoli insino a detta chiesa, facendo la salita del monte a piedi scalzi, diede detto re una statua di marmo con tanto artificio che par fatta di mano angelica.²⁵

Un'eco dell'annotazione della statua di San Michele Arcangelo, che Chioccarello, imbevuto di erudizione sacra, dice eseguita «con tanto artificio che par fatta di mano angelica»,²⁶ si rintraccia in un passo del terzo tomo dell'*Historia*, nel quale Summonte sembra rielaborare l'appunto appena citato, inserendolo in una ricostruzione storica più accurata, che ha consentito a Riccardo Naldi di restituire allo scultore fiesolano Andrea Ferrucci, attivo a Napoli nel primo decennio del Cinquecento, l'opera prima assegnata ad Andrea Sansovino:²⁷

essendo nato il re Carlo Terzo, figlio di Luigi duca di Durazzo, nella città del Monte Gargano, fu battezzato nella chiesa sudetta di San Michel Arcangelo, in una conca di oro, la qual poi fu convertita in una statua di quel glorioso Arcangelo e posta nel miracoloso altare di quella chiesa. Questa statua, poi, il re Alfonso, dubitando non fusse da' nemici rubbata, la ridusse in moneta, la qual fu chiamata Alfonsina, promettendo quella restituire in tanti argenti per ornamento di quella chiesa; il che fu da lui poi adempito formando una statua di San Michele Arcangelo, che fu una delle cose d'argento converse nella sudetta moneta con la sua figura da Ferrante. In luogo poi dela detta statua, il re Cattolico, in processo di tempo, divotissimo di detta chiesa (che perciò n'andò a visitarla di Napoli sin là a piedi) fe' fare dal Gran Capitano una statua di marmo.²⁸

Il dettaglio della figura del Gran Capitano del re Ferdinando il Cattolico, aggiunto dall'anziano storico, ha contribuito a far luce sull'identità del committente del simulacro di San Michele Arcangelo, individuato in Gonzalo Fernandez de Cordoba,

²⁵ Ivi, c. 277r.

²⁶ R. NALDI, *Andrea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Napoli, Electa 2002, pp. 55-59.

²⁷ C. ANGELILLIS, *Il santuario del Gargano e il culto di San Michele nel mondo*, Foggia, Cappetta, 1956, pp. 245-263.

²⁸ G. A. SUMMONTE, *Historia*, cit., 1675, III, pp. 338-339.

vicere di Napoli fra il 1504 e il 1506 e duca di Monte Sant'Angelo dal 1594. In accordo con il metodo storiografico appreso presso l'officina summontiana, Chioccarello non esita ad impugnare l'opera d'arte come documento di sicura attestazione in assenza di un atto d'archivio, insieme alle fonti orali, operando una debita distinzione fra «tradizione di vecchiarelle, quale l'hanno raccontata a canto il fuoco, una all'orecchie dell'altra»²⁹ e conversazioni dotte. Lo si evince, in particolare, da un passo del manoscritto, dove l'erudito, a sostegno della «inveterata tradizione» sull'origine costantiniana della Stefania ne spiega il nome facendo leva sulle raffigurazioni degli affreschi, mentre l'aver rintracciato «molte figure simile» in altre chiese di Roma ne dimostrerebbe, a suo modo di vedere, la consacrazione al Salvatore:

Della chiesa della Stefania [...] detta chiesa la fe' Costantino et era la Chiesa Maggiore, et chiamasi Stefania dalla parola greca 'stefaniro' che significa coronati; perciocché ivi è una figura de corone [...] dove il Salvatore et 24 seniori che li offeriscono le corone in genocchioni; ma la detta chiesa è dedicata al Salvatore, così anco come in Roma vi sono de molte figure simile, anzi la chiesa di Laterano è così fatta, et si chiamano del Salvatore. Che detta chiesa la facesse Costantino vi è memoria ferma et anco lo dice l'*Historia de Santa Maria del Principio* [...] Et detta chiesa Stefania fu la prima chiesa eretta in Napoli, perciocché non vi posseano erigere chiese prima de Costantino [...] Et sì volessimo dire che prima ci erano chiese, potriano essere quelle fuor la città, cavate dentro le grotte et nel monte, come di Santa Maria della Sanità, la quale sì bene fusse cimiterio, vi era anco altare et choro cavato in monte et pitture, come anco vi sono vestigii. [...] Inoltre, la inveterata traditione, che sta in bocca de tutta la città, che fosse venuto in Napoli Costantino si deve credere né desprezzare [...] et quantunque gli authori che scrivono le cose de Costantino [...] non fa niuna mentione della detta venuta in Napoli [...] non può sapere ciascheduno ogni cosa né scriverlo.³⁰

²⁹ BNN, ms. Branc. IV.B.7, c. 264r.

³⁰ Ivi, c. 265v.

Una sensibilità simile per l'arte paleocristiana e medievale è alimentata da un'attenta conoscenza delle fonti cronachistiche, come il *Chronicon episcoporum* a proposito dell'origine greca del nome Stefania o il trecentesco *Chronicon di Santa Maria del Principio*, dal quale è tratta la prima descrizione moderna dei perduti affreschi dell'arcone absidale della basilica di Santa Restituta, raffiguranti i ventiquattro Seniori dell'Apocalisse in atto di offrire delle corone a Cristo. Sul filone dell'erudizione sacra controriformistica, tesa a far luce sulle origini della Chiesa, e degli studi storico-filologici del suo tempo, il taccuino consegna una precoce testimonianza dell'interesse goduto dai 'primitivi' attraverso una breve ma significativa descrizione di un sopralluogo effettuato dall'erudito in compagnia del Summonte presso le catacombe di San Gennaro, in collegamento con le imponenti ricerche condotte a Roma da personalità quali Onofrio Panvinio e Antonio Bosio, quest'ultimo autore di una *Roma sotterranea* edita postuma nel 1632.³¹

A' dì 10 di ottobre, domenica, 1600, ad hore 20 in 21, fummo a vedere la Grotte di San Gennaro accuratissimamente, et furono meco il signor Cornelio Vitignano, il figlio et servidore, lo signor abbate Garella con il nepote, Giovanni Antonio Summonte et il creato, signor Francisco de Petris, et *** [Ascanio?] Filomarino; quali poi ce ne ritornammo a casa a 24 hore sonate.³²

Un ritratto, questo, conciso ma emblematico del contributo significativo apportato alla conoscenza dell'area cimiteriale di San Gennaro dalle escursioni effettuate, sotto l'egida di Summonte, osservando «accuratissimamente» con la medesima diligenza che, qualche decennio più tardi, avrebbe adottato da Tutini per esplorare la medesima area alla ricerca di «qualche effigie al naturale di San Gianuario».³³

³¹ A. BOSIO, *Roma sotterranea opera postuma di Antonio Bosio romano antiquario*, Roma, Guglielmo Facciotti, 1632. Per una disamina della riscoperta delle testimonianze artistiche medievali nell'erudizione sacra d'ambito napoletano, si veda. F. RUSSO, *La "fortuna dei primitivi"*, cit.

³² BNN, ms. Branc. IV.B.7, c. 270r.

³³ C. TUTINI, *Memorie della vita miracoli e culto di san Gianuario martire vescovo di Benevento, e principal protettor della città di Napoli raccolte da don Camillo Tutini napoletano*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1633, p. 94.

Altre annotazioni d'interesse storico-artistico, che si dispiegano per buona parte del manoscritto chioccarelliano, sono state già oggetto di studio di Ottavio Morisani, il quale, fuorviato dall'errata attribuzione operata dal Miola, inserisce nel contributo dedicato al *De' pittori* di Camillo alcune interessanti citazioni d'artisti attivi a Napoli cavate dagli appunti di Chioccarello:³⁴ mi riferisco a Giotto per gli affreschi nella chiesa dell'Incoronata assegnati al pittore fiorentino da una lunga tradizione letteraria;³⁵ al «pittore beneventano» ricordato in relazione al ciclo mariano con scene di vita eremitica, eseguito nella Cappella Caracciolo del Sole in San Giovanni a Carbonara e identificato da Morisani con Perinetto da Benevento;³⁶ al *Compianto* di Guido Mazzoni nella chiesa di Monteoliveto,³⁷ a proposito della quale menziona anche gli interventi dello scultore Giovanni da Nola insieme ad altri in alcuni punti della città;³⁸ e, infine,

³⁴ O. MORISANI, *Letteratura*, cit., pp. 129, 141-144. Relativamente a Giotto, Perinetto da Benevento e altre notizie di periodo medievale, il manoscritto è stato studiato da F. RUSSO, *La "fortuna dei primitivi"*, cit., pp. 111-117.

³⁵ BNN, ms. Branc. IV.B.7, c. 263v: «Nella chiesa dell'Incoronata vi è il ritratto nella cona grande della Regina Giovanna Prima, per mano di Giotto pittore, et anco, sopra la lamia, nella pittura delli Sette Sacramenti, in quel del Matrimonio, si crede la pittura della regina che si sposa col'anello; et vi sono anco tutte le persone regali sue parenti».

³⁶ *Ibidem*: «Le case di Napoli antiche quanto differiscono dalle moderne; vedasi una casa antica *seu* palazzo nella Cappella del Gran Senescallo, nella figura della Natività della Madonna. Dette figure l'ha fatte un pittore beneventano, come ivi si legge».

³⁷ Ivi, c. 263r: «In Monteoliveto, nella Cappella della Passione, vicino quella di Paulo Tolosa, vi sono sotto diversi personaggi di rilievo in legno; molti ritratti delli sequenti signori, come ci ha detto la traditione et anco Mazzella nella sua Vita delli re et anco il riscontro che si ha delli loro ritratti in altri luochi. Vi è re Ferrante Primo et Alfonso 2° il Guercio, che stanno seduti a doi scabelli in habito regale. Sotto la figura de Nicodemo che schioda Christo dalla croce et tiene in mano una tenaglia, vi è Pontano poeta, et sotto la figura di Gioseppe ab Arimathia, che sta con li chiodi in mano, vi è il ritratto di Sannazzaro». L'opera di Scipione MAZZELLA alla quale si riferisce il Chioccarello è *Le vite de' re di Napoli con le loro effigie dal naturale*, Napoli, G. Cacchi, 1588, ed. cons. G. Bonfadino, 1594, p. 428, dove sono citate le effigi di Alfonso Secondo e Ferrante in Monte Oliveto.

³⁸ Ivi, c. 262r: «In Monteoliveto ha fatto la Madonna con il Figlio in braccio, che sta nella prima cappella che vi vede [*sic*] a man dritta, nell'entrar della detta chiesa, qual fece a gara con uno suo discepolo, e fu da quel suo discepolo superato, perciocché il suo discepolo quel'altra Madonna, che sta nella prima cappella a man sinistra, che è più bella manifattura della sua. Fe' anco molte fontane in Napoli, come quella della Scapillata, quale è bellissima et di grand'artificio, la cui vaghezza essendo tentato farni un'altra et non è riuscito, lui fe' la fontana della Sellaria et quella della Piazza dell'Olmo; fe' il sepolcro di don Pietro di Toletto, nel choro di San Giacomo delli Spagnoli et il puttino che sta nella rota dell'Annunciata». Un altro brevissimo riferimento al nolano si riscontra a c. 266r: «La statua et sepolcro di marmo di don Pietro Toledo, al choro di San Iacomo delli Spagnoli è opra di quel celebratissimo scultore Giovanni di Nola». Morisani, credendo che il manoscritto fosse di Tutini, lo pone a confronto col breve medaglione dedicato da quest'ultimo allo scultore nel *De' pittori* (ms. Branc. II.A.8, c. 91r), cfr. O. MORISANI, *Letteratura*, cit., p. 129.

all'attestazione dell'*Annunciazione* di Tiziano nella chiesa di San Domenico Maggiore, realizzata per Cosimo Pinelli intorno alla metà del Cinquecento.³⁹

Sfuggivano, tuttavia, al Morisani alcune osservazioni del Chioccarello altrettanto indicative del grado di attenzione che l'erudito riservava al dato artistico. Da una nota del manoscritto emerge un tentativo di aggiornamento del compilatore sugli scritti d'arte pressappoco contemporanei: «Giacomo Vivio dell'Aquila ha scritto et stampato un bello libro delli bassi relevi».⁴⁰ Editto a Roma nel 1590, il *Discorso sopra la mirabil opera di basso rilievo di cera stuccata con colori, scolpita in pietra negra* rappresentava l'*ekphrasis* di un'opera scultorea realizzata da Giacomo Vivio (L'Aquila 1538/40-1606), ceroplasta abruzzese, il quale, abbandonata la città natia alla volta di Roma, per conquistare il favore di papa di Sisto V dedica al pontefice sia il trattato appena citato, sia il suddetto bassorilievo su pietra nera di lavagna, plasmato con stucco e cera colorate, in cui erano raffigurate scene neo- e veterotestamentarie;⁴¹ lavoro, questo, forse andato perduto, del quale rimane un'incisione ricavata da Ambrogio Brambilla.⁴² La citazione di un ceroplasta all'interno del taccuino chioccarelliano, per certi aspetti, sembra annunciare l'attenzione che avrebbe manifestato Camillo Tutini, circa un ventennio più tardi, nel suo *De' pittori* annoverando, fra le personalità artistiche meridionali, anche gli «scultori non ordinari», come quel «Luigi di Gratia che lavorava in cera opere di esquisita

³⁹ BNN, ms. Branc. IV.B.7, c. 266r: «La cona dell'Annuntiata della cappella di Cosmo Pinello in San Domenico è opera di Titiano». Questa citazione è in P. GIANNATTASIO, *La Santissima Trinità*, cit., p. 71, n. 18; l'errata attribuzione del manoscritto a Tutini si è ripetuta fino ad anni recenti: cfr. L. FREEDMAN, *Bartolomeo Maranta's 'Discourse' on Titian's Annunciation in Naples*, in «Journal of art historiography», 13 (2015), pp. 1-48, in particolare pp. 3-4. Riguardo alla fortuna critica del dipinto, si veda M. GROSSO, *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica dell'Italia spagnola: da Milano al viceregno*, Udine, Forum, 2010.

⁴⁰ BNN, ms. Branc. IV.B.7, c. 268r.

⁴¹ G. VIVIO, *Discorso sopra la mirabil opera di basso rilievo di cera stuccata con colori, scolpita in pietra negra*, Roma, Francesco Coattino, 1590, p. I: «di cera stuccata con colori scolpita in diece pezzi di pietra congiunti, ove si contengono l'histoire del Vecchio e del Nuovo Testamento, dal principio del mondo insino all'estremo et universal Giudicio, con l'effigie di molti illustri huomini, per dottrina, per valore e per santità [...] oltre molte altre figure che dimostrano l'opere della Natura e l'artificio humano». Un altro bassorilievo di Giacomo Vivio era tratto dal *Giudizio Universale* di Michelangelo, lodato dal contemporaneo e conterraneo Salvatore Massonio in due sonetti, per i quali si veda S. MASSONIO, *Dialogo dell'origine della città dell'Aquila*, L'Aquila, Isidoro e Lepido Facij, 1594, p. 152.

⁴² A. BRAMBILLA, *Il vero ritratto della mirabil opera di basso rilievo*, Roma, 1590. L'unica copia ad oggi nota si conserva presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, stampe IV, 126.

bellezza».⁴³ È possibile, quindi, intercettare altrove tracce degli interessi comuni tra i due eruditi come la conoscenza degli scritti di Pirro Ligorio, che Bartolomeo vede presso «lo signor Marco Antonio Cavalieri»,⁴⁴ mentre Tutini ne attesta la presenza, intorno al 1664, presso la biblioteca della regina Cristina di Svezia; tali tracce inducono a immaginare un aggiornamento del giovane Camillo sul nuovo apporto delle ricerche di Chioccarello.

A tal proposito è opportuno soffermarsi su due appunti del taccuino finora trascurati dagli studi, nei quali il compilatore dà conto di due opere del pittore Giovan Bernardo Lama:

Nella Cappella del Conte d'Alifi in Santa Maria della Nova, dove hoggi sta l'immagine della Madonna che fa miracoli, vi è il ritratto del beato Iacovo della Marca fatto a tempo vivea, et quel'immagine d'un huomo con uno coppolichio roscio è il conte d'Alife, Pascale Diaz Garlone. Da questa effigie come naturale del beato Iacovo è stato cavato il suo ritratto, per mandarlo in Roma al papa Sisto V et altri, per mano di Giovanni Bernardo Lama, pittore eccellente, il quale anco fe' aprire la cascia di vetro ove giace esso beato et misurò la longhezza et statura della persona, et scandagliò l'effigie et testa intiera, giaché in detta cappella sta pento di profilo; et lui fe' lo ritratto intiero della faccia.⁴⁵

Gli elogi di eccellente ritrattista tributati dall'autore riflettono una lunga tradizione letteraria avviata dalle lodi espresse all'artista da Giovan Battista del Tufo, e rendono nel contempo l'idea di un artista a tutto tondo, dotato di maestria anche nell'arte sorella, la scultura in creta e in stucco,⁴⁶ aggiungendo in tal modo un interessante

⁴³ C. TUTINI, *Porta di San Giovanni in Laterano*, BNN, ms. Branc. II.A.8, c. 92r.

⁴⁴ BNN, ms. Branc. IV.B.7, c. 262r: «Pirro de Ligorio napolitano scrive *De Theatris*, che lo tiene lo signor Marco Antonio Cavalieri».

⁴⁵ Ivi, c. 270r.

⁴⁶ «Giovan Bernardo Lami, il quale, oltre a che dipigne tutto ciò che vede meravigliosamente e nel ritrarre dal naturale non ritrova pari, come ne fanno fede la maggior parte de' signori e signore di questa città, che di sua mano, e non di altri, han voluto ritrarsi; è anco sottilissimo intagliatore in rame, le cui stampe fra poco spacio di tempo appariranno, et in nuovo modo scolpisce in creta e in stucco lavori da far istupir le genti» (B. MARANTA, *Discorso di Bartolomeo Maranta all'Ill.mo Sig. Ferrante Carafa Marchese*

tassello alla ricostruzione del profilo del pittore, attivo anche nella realizzazione del ciclo al ciclo pittorico della Cappella del Tesoro Vecchio di San Gennaro in Cattedrale, promosso dalla viceregina Maria di Toledo, fondatrice anche dello spazio sacro:

Li anni passati et havea forsi 40 in sù anni, a tempo di Mario Carrafa, arcivescovo di Napoli, non essendo ancor fatta la Cappella del Tesoro dalla Duchessa d'Alba per mano di Giovanni Bernardo Lama, pittore eccellentissimo, ma eravi una picciola camera in detto luoco, et se ci saliva per una gradiata de marmo, fatta a quel modo che è fatta l'altra faccifrante a detta cappella; et come che le gradi erano rotte, vi era pericoloso il salirvi et assai più il scendere. Et ivi in quella picciola camera, ch'era di sopra, vi stava riserbato il sangue di san Gennaro, et nelle sue sollemnità si calava nella chiesa et ivi si faceva il miracolo. Accade ch'era tesoriere et cappellano, ch'havea cura di dette reliquie, un certo prete che non mi ricordo il nome ma sta ritratto nella detta cappella con la pelliccia di hebdomadario sopra le spalle. Costui era vecchio et mezzo insensato, si pose quel vase rotondo di vetro, dove stavano le carrafine di sangue in petto, dentro la sottana et calava giù; per il che, essendo nel primo delle scali sciugolato, li cascò in terra lo detto vase et così, da grado in grado, andò insin abbasso, et credendosi che già fusse rotta, la ritrovò miracolosamente sana. De li che essendosi sparsa fama, fu da tutti tenuto per gran prodigio et miracolo; del che se ne prese diligente informatione nella corte dell'Arcivescovato, qual sin hora non ho potuto ritrovare.⁴⁷

Per lungo tempo emarginati dalle fonti di periegetica locale e considerati ormai distrutti da Bernardo De Dominici nelle *Vite*,⁴⁸ la registrazione degli affreschi costituisce un'importante testimonianza per la storia dell'architettura e degli ornamenti scultorei del Duomo. Una sensibilità per l'opera d'arte, questa, che

di Santo Lucido, BNN, ms. Branc. II.C.5, in P. BAROCCHI (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, I, pp. 863-900).

⁴⁷ BNN, ms. Branc. IV.B.7, c. 274v.

⁴⁸ A. ZEZZA, *Giovan Bernardo Lama: ipotesi per un percorso*, in «Bollettino d'arte», 6. Ser., 70 (1991), pp. 1-30.

coinvolse più o meno direttamente lo stesso Camillo nei panni di autore del manoscritto *De' pittori*.⁴⁹

2. – INTERESSI STORICO-ARTISTICI COINCIDENTI: L'*ANTISTITUM PRÆCLARISSIMÆ NEAPOLITANÆ ECCLESIAE CATALOGUS* (1643) DI BARTOLOMEO CHIOCCARELLO E IL *DE' PITTORI* (1664-1665) DI CAMILLO TUTINI

Nel ristretto gruppo di emergenti studiosi gravitanti intorno al più anziano Summonte, accomunati da un'incalzante curiosità per l'arte degli *inferiora tempora*, che rende il cimitero di San Gennaro oggetto di analisi 'accuratissime', compare una lacuna seguita dal cognome 'Filomarino'; il contesto dell'annotazione chioccarelliana induce a supporre che possa trattarsi del cardinale Ascanio Filomarino, il quale non solo era assiduo frequentatore dell'Accademia degli Oziosi, come Francesco de' Pietri, ma anche dedicatario dell'unica opera di Chioccarello edita ancora vivente l'autore, nel 1643: *l'Antistitum Præclarissimæ Neapolitanæ Ecclesiæ Catalogus*.

Seguendo un ordine cronologico, fissato dall'avvicinarsi dei presuli alla sede vescovile napoletana, Bartolomeo realizza un vero e proprio *de viris illustribus* di stampo religioso, portando a maturazione i metodi d'indagine acquisiti in gioventù, in linea con le sue dichiarate intenzioni di comporre una «triplicem historiam [...] sacram, litterariam ac forensem». ⁵⁰ E proprio in questo succedersi di biografie s'inverano quelle doti d'infaticabile ricercatore di fonti d'autorevole paternità – fra tutte, più volte è citato il *Chronicon episcoporum Sanctæ Neapolitanæ Ecclesiæ* di Giovanni Diacono (secolo X) – e di carte d'archivio cavate dalla “libreria Vaticana”, necessarie a

⁴⁹ Bartolomeo Chioccarello, sulla scia di Tutini, scrisse *De rebus gesetis S. Januarii*, BNN, ms. Branc. VII.B.12. Nasce forse in tale circostanza la *Censura contra Tutino*, della quale gli studi attuali non forniscono una traccia più precisa.

⁵⁰ BNN, ms. Naz. XIII.B.50, c. 34r.

delineare il quadro degli interventi, anche artistici, promossi da ciascun arcivescovo passato in rassegna.

Così, per dar conto dell'edificazione della cappella destinata ad accogliere le spoglie di san Gennaro sotto il patrocinio del cardinale Oliviero Carafa, lo studioso si avvale di due manoscritti contemporanei all'allogazione dei lavori: i *Giornali* di Giuliano Passero (1508 circa)⁵¹ e una *Vita di san Gennaro* messa a punto dal frate francescano Bernardino Siculo, fra il 1503 e il 1505, per giunta dedicata proprio al Carafa.⁵² Se dal diario annalistico del primo, tra l'altro espressamente menzionato dall'autore, il Chioccarello è in grado di cavare solo l'arco cronologico dal 1497 al 1508 durante il quale viene formandosi il *Succorpo*, è, invece, il poemetto in ottave del religioso siciliano a mostrarsi generoso di particolari relativi sia all'opera sia al suo esecutore: lo scultore comasco Tommaso Malvito. Lo studioso napoletano così riferisce:

At Neapoli et in sua Cathedrali potissimum præter sericas vestes, argentea vasa, aliaque ad divinum cultum ornamenta, sacellum construxit, quod "sub corpus" vulgus appellat, rem equidem insignem, et regii eius animi magnitudine dignam, atque omnibus nationibus admirabilem, ob pulcherrimum artificium e candidis marmoribus ac variis sculpturis a Thoma Malvico Novocomensi, sculptore eius ætatis celeberrimo, celatis ac marmoreis columnis affabre suffultum, ad quod per dua ianuas et marmoreos gradus descenditur, duabus portis ex æneo metallo, bassi relevi (ut vocant) celatis, ibi appositis, sepulchro inibi sibi, eiusque successoribus aptato, in quo quidem sacello aureos quindecim mille expendisse, et novem circiter annorum spatio fuisse completum, sunt qui scribant, die enim primo Octobris 1497 cœptum est extrui, atque anno 1508 peractum. Amplissimis quoque redditibus sacellum illud dotavit, decem cappellanis, duobus clericis ac

⁵¹ V. M. ALTOBELLI, *Giuliano Passero cittadino napoletano*, ed. postuma, Napoli, Vincenzo Orsino, 1785, pp. 117-118: «Allo I di ottobre 1497, che fo martedì, se incomenzai a fabbricare lo Succuorpo dell' Archiepiscopato de Napoli, quale è stato a compire per fino all'anno 1508, che sono undici anni, et sono si spisi [sic] in detta fabrica circa 15 milia docati; quale Succuorpo l'ha fatto lo cardinale di Napoli nominato Oliverio Carrafa».

⁵² B. SICULO, *Hic loquitur de lo Subcorpo*, BNN, ms. Branc. V.A.12, ff. 2-53. In particolare, il frate francescano dedica un intero paragrafo alla descrizione del *Succorpo*: *Descrittione della cappella Carafa o succorpo di S. Gennaro* (ff. 40r-51r).

sacrista eius cappellæ servitio ad dictis, et familiæ ius patronatum esse voluit. In eo etiam tredecim altaria statuit, primum ac summum Sancto Martyri Ianuario Neapolitanorum præcipuo patrono dicatum est, ubi et eius corpus e Montis Virginis monasterio Neapolim anno 1497 eius opera translatum, ut inferius dicemus, collocatum est, et ante eius Sancti Martyris sepulchrum Oliverii genuflexi integra marmorea statua conspicitur, duodecim vero altaria duodecim Apostolis dicare proposuit, et sequentes apposuit inscriptiones e marmore a docto viro Petro Gravina canonico eius ecclesiæ compacta.⁵³

È, inoltre, il Chioccarello in persona a rivelare, qualche pagina dopo, di essere in possesso dell'unica copia del manoscritto del Siculo - «liber is in membrana calamo exaratus apud nos servatur» -;⁵⁴ copia ottenuta verosimilmente intorno agli anni trenta del Seicento in vista della scrittura di una biografia del santo patrono.

Altra fatica tenuta sottomano da questo solerte ricercatore doveva essere l'*Historia della città e Regno di Napoli* (1601-1643) dell'amico Giovanni Antonio Summonte. Si è detto come egli condivida con lo storico un'attenzione per gli *inferiora tempora* e, quindi, non è un caso che proprio relativamente a questo periodo della storia delle arti figurative, Chioccarello faccia affidamento sull'opera maestra dello storico, a cominciare dalla citazione degli *aurifabri* Etienne, Godefroy, Guillaume de Verdelay e Milet d'Auxerre, esecutori del prezioso busto reliquiario di san Gennaro commissionato dal re Carlo II d'Angiò e compiuto entro il 1305:

⁵³ B. CHIOCCARELLO, *Antistitum præclarissimæ Neapolitanæ Ecclesiæ Catalogus, ab Apostolorum temporibus ad hanc usque nostram aetatem, et ad annum 1643*, Napoli, Francisci Savij, 1643, p. 296. Non era ancora nota la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel in cui si fa il nome dello scultore comasco: «In lo Archipiscopato nostro, sopto lo altar maior, è una gran cappella, quale dicono "soccorpo", tutta di marmo e sopra colonne di gran spesa. Lo artefice fo ad nostra età: maestro Tommaso [Malvito] lombardo da Como, accompagnato con molti suoi discepoli». (F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, R. Ricciardi, 1925, pp. 157-175). Per un contributo recente alla ricostruzione della storia dell'architettura del Succorpo e del Duomo, si veda M. A. LOMBARDO DI CUMIA, *La topografia artistica del Duomo di Napoli: dalla fondazione angioina alla riforma settecentesca del cardinale Giuseppe Spinelli*, Napoli, Paparo, 2011.

⁵⁴ B. CHIOCCARELLO, *Antistitum*, cit., p. 302.

Eo præsule idem rex Carolus Secundus, anno 1306, argento recludi fecit caput gloriosi martyris beati Ianuarii, huius civitatis patroni et acerrimi defensoris, per manus magistrorum Stephani Gottifredi, Gulielmi de Verdelaï et Milectæ de Ausuris, auri fabrorum regis, in quo impendit uncias novem de carolenis argenti, atque opus illud argenteum auro finissimo deaurandum per Gottifredum praedictum mandavit, et expendit florenorum auri purissimi in pondere libram unam. Opus quidem dignum tanto rege, quod dono dedit Maiori Ecclesiæ, ubi adhuc servatur cum insigniis et armis dicti regis. Traditur autem fuisse compertum ex aurifabrorum relatione, qui id experti sunt, tabernaculum illud, in quo caput sancti Ianuarii reclusum est non integrum ex argento esse confectum ac deauratum, sed faciem sancti Ianuarii esse ex solido auro, eoque purissimo, reliquum vero ex argento et deauratum. Fertur etiam eam esse effigiem ad vivum sancti Ianuarii et desumptam ex ipsius sancti martyris statua marmorea, quae tunc temporis in ecclesia, seu ædícula sancti Ianuarii, Puteolis ad Sulphurariam erat (qui est locus, ubi is capite caesus fuit).⁵⁵

È il Summonte il primo a porre in luce il documento attestante i tempi, i costi e soprattutto l'identità degli esecutori, a seguito delle intense ricerche svolte presso l'Archivio della Regia Zecca di Napoli; ma è anche il primo a mostrare un'attenzione per il dato artistico notando somiglianze fra il busto reliquiario d'età angioina e quello marmoreo dello stesso santo in Pozzuoli, spingendosi a considerare il primo un derivato dell'opera puteolana, date le somiglianze.⁵⁶ Se la corrispondenza fra queste

⁵⁵ Ivi, p. 196. Sull'argomento si vedano i recenti contributi di P. LEONE DE CASTRIS, *Il busto reliquiario*, in P. JORIO e C. PAOLILLO (a cura di), *Il tesoro di Napoli*, Ginevra, Skira, 2013, pp. 33-41; P. LEONE DE CASTRIS e A. BRACA, *Ori, argenti, gemme e smalti della Napoli angioina 1266-1381*, Napoli, Arte'm, 2014.

⁵⁶ G. A. SUMMONTE, *Historia*, cit., I, pp. 340-341: «Non è da lasciare in silenzio un bello particolare della coverta d'argento sopra dorata della testa di questo glorioso santo [Gennaro], opera di Carlo Secondo, figliuolo del Primo, devotissimo del santo protettore, la quale è di bellissimo artificio, ove si veggono scolpite le sue reali insegne. Della qual spesa si fa mentione nel Reale Archivio al registro di Carlo Illustre del 1306, lettera I, folio 115 a tergo et 118, ove si legge che Pietro di Capaccio e Filippo Minilio, tesoreri regii, danno conto della loro amministrazione a Bartolomeo Siginulfo, conte di Telesia, gran camerario del Regno, e nell'esito si vede pagato per ordine del re a Stefano Gottifredo, Guglielmo di Verdelaï e Milecta de Ausuris, orefici regii, onze 19 di argento in carlini, in conto spese per l'opera della testa del beato san Gennaro, che Sua Maestà comandato havea si copresse di argento, e una libra d'oro finissimo di fiorini, in peso al detto Gottifredo. Qual coverta fu fatta di argento sopra dorata, però il

due fonti costituisce un'ulteriore riprova della stretta affinità dei nuovi metodi di ricerca inaugurati dallo storico e adoperati dal suo adepto, vale la pena sottolineare che all'incirca nello stesso torno d'anni un altro personaggio vicino al Chioccarello ragguagliava sull'opera d'alta oreficeria d'età angioina. Nel 1633 Camillo Tutini consegna alle stampe le *Memorie della vita, miracoli e culto di san Gianuario martire*, una fatica seguita da altre due, simili per il taglio agiografico – *Notitie della vita e miracoli di due santi Gaudiosi, l'uno vescovo di Bitinia e l'altro di Salerno, e del martirio di santa Fortunata e fratelli, e del loro culto e veneratione in Napoli* (1634) e *Narratione della vita e miracoli di san Biagio vescovo e martire* (1637) – che s'inserisce nella sua produzione filopatria finalizzata alla difesa delle origini napoletane di personaggi illustri. In tal guisa, allo scopo di dare un racconto completo e convincente, atto a confutare le tesi contrarie degli altri agiografi, Tutini si affida alle carte d'archivio pazientemente raccolte e trascritte con minuzia; non gli sfuggono, dunque, i documenti relativi alla realizzazione del busto reliquiario di San Gennaro, così presentati:

Fu Carlo Secondo divotissimo di san Gianuario, il quale volle nel 1305 che la sua testa si racchiudesse in un simulacro d'argento indorato, e ne diede cura a' suoi tesoreri, i quali la ferono lavorare dalli seguenti tre artefici, come si legge dalle qui notate scritture cavate dal Real Archivio, dove si fa mentione del pagamento et dell'oro che si spese per indorare detto simulacro che sino al presente si vede con la sua veste tempestata delle armi smaltate della casa d'Angiò: «Magistro Stephano Gottifredo, Guillelmo de Verdelaya, et Milectae de Ausuris aurifabris nostris, pro gagiis eorum mensium Novembris et Decembris praedictae tertiae Indictionis, ad certas rationes in quaterno ipso distinctas, in carolenis argenti uncias novem, et eisdem aurifabris convertendas per eas in expensis faciendis pro opere capitis beati Ianuarii, quod per eos deargentari mandavimus in carolenis argentei uncias novem». Nell'altra scrittura dice: «Gottifredo aurifabro et familiari nostro, pro

volto tutto d'oro purissimo, e fu scolpita dall'antica testa marmorea naturalissima del santo, che finhora si conserva nella chiesa del suo nome, fuori la città di Pozzuolo».

deaurando opere argento, quod includendum caput Beati Ianuarii fieri mandavimus de auro fino florenorum pondere libram unam».⁵⁷

Se questi documenti erano già stati resi noti da Summonte circa un trentennio prima, almeno in un punto delle *Memorie* Camillo segue una traccia del tutto indipendente: il busto reliquiario, infatti, non è ritenuto una trasposizione del ritratto marmoreo di Pozzuoli bensì della figura del santo patrono a lato della *Madonna con Bambino* nel mosaico della Cappella di Santa Maria del Principio firmato dall'urbinate Lello da Orvieto e al tempo creduto d'origine paleocristiana:

Santa Elena fe' rifare di musaico la Madre Santissima, alla cui destra fe' pingere San Gianuario et alla sinistra Santa Restituta; et che questa figura di San Gianuario fosse pinta poco dopo il suo martirio è chiaro, perché esso morì nel 305, si diede principio alla chiesa il 324, quando erano trascorsi anni 19 ch'era stato decollato [...] adunque egli è probabile che questo sia il ritratto di San Gianuario; et essendo il santo napoletano e di gente nobile, era anco facile trovarsene alcuna copia cavata dal proprio naturale, e Carlo II havendo ordinato che si facesse una statua d'argento, dove collocarsi dovesse la testa del santo, si fe' appunto come quella che di musaico si vede nella Cappella di Santa Maria del Principio.⁵⁸

È probabile che Chioccarello abbia desunto dall'*Historia* anche il nome dello scultore Antonio Baboccio da Piperno, apostrofato come «scultore eccellente di quei tempi» per i monumenti sepolcrali di Margherita di Durazzo (1412), all'epoca nella chiesa di San Francesco a Salerno, oggi nel Duomo della città, e dell'ammiraglio Ludovico Aldomorisco in San Lorenzo Maggiore di Napoli,⁵⁹ che il piperniate firma e data al

⁵⁷ C. TUTINI, *Memorie*, cit., pp. 127-28.

⁵⁸ Ivi, pp. 94-95. Per la personalità e la produzione di Lello da Orvieto, si veda in particolare V. LUCHERINI, 1313-1320: *il cosiddetto Lello da Orvieto, mosaicista e pittore, a Napoli, tra committenza episcopale e committenza canonica*, in R. ALCOY e P. BESERAN I RAMON (a cura di), *El 'Trecento' en obres*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2009, pp. 185-215.

⁵⁹ G. A. SUMMONTE, *Historia*, cit., 1748, III, pp. 510-511. A proposito del monumento di Margherita di Durazzo, così scrive: «Nell'estate poi del 1412, per la peste, che travagliava così Napoli, come gli atri luoghi d'intorno, la regina Margarita si partì da Salerno, e n'andò per il buon aere all'acqua della Mela,

1421, dichiarandosi settantenne. Proprio le iscrizioni marmoree in lettera gotica maiuscola che ornano entrambe le opere sono i documenti oggettivi – forse in mancanza di quelli d’archivio – sui quali fa affidamento Summonte, dimostrando la sua premura di cercare altrove, anche nel monumento stesso, un dato in grado di colmare una lacuna documentaristica. Su questa scia, il Chioccarello riferisce:

Fit etiam ipsius abbatis mentio in perpulchro nobili atque augustissimo marmoreo tumulo reginæ Margaritæ, quem Ladislaus rex, eius filius, ei erexit Salerni in Divi Francisci æde, anno 1412, quem idem abbas sculpsit; in quo sic legitur: *Abbas Antonius Babosus de Piperno me fecit, cum Alesio de Vico suo laborante*. Eius quoque abbatis habetur mentio in alio magnifico marmoreo sepulchro domini Ludovici Aldemorisci, regni huius senescalli sub Ladislao rege, quod idem abbas sculpsit anno 1414 et Neapoli in Divi Laurentii sacra æde apud minores conspicitur; ubi hæc legitur inscriptio: *Abbas Antonius Babosus de Piperno pictor, & in omni lapidum, atque metallorum genere sculptor anno septuagenario ætatis fecit*.⁶⁰

Nondimeno, il giovane erudito non esita a rimpinguare il catalogo fornito dal maestro con l’annotazione di altre due opere del Baboccio, il portale maggiore della Cattedrale di Napoli (1407), prima fatica del piperniate in città di sicura attestazione, e il monumento di Antonio Penna in Santa Chiara (1410) registrandone le epigrafi per dare solidità al suo racconto:

Construxit autem Henricus anno 1407 cum non esset archiepiscopus Neapolitanus pulcherrimam marmoream portam Maioris Ecclesiæ, rem equidem admirandam

casal di Sanseverino, ove ammalatasi nelle proprie braccia del re, suo figliuolo, a’ 6 di agosto morì e fu con onorevolissime esequie portata nella chiesa di San Francesco di Salerno, ove il re gli fe’ far un gran sepolcro di marmo con bellissime figure scolpite per mano di Antonio Baboso di Piperno, scultore eccellente di quei tempi, nel quale furono intagliati, ad uso di quei tempi, li seguenti versi». Mentre, circa il sepolcro dell’Aldomorisco, riferisce: «Lodovico Aldemoresco, nobile di Nido, grand’ammirante del Regno, sepolto nella cappella di famiglia in San Lorenzo, ove Giovanni, suo figliuolo, li fe’ un bellissimo sepolcro, con sculture di molto prezzo, opera del sudetto Antonio di Piperno, nel quale così si legge» (p. 522).

⁶⁰ B. CHIOCCARELLO, *Antistitum*, cit., p. 250.

et operis vastitate et statuis et sculpturæ artificio, cum columnis e porphyretico marmore, in qua eius marmorea statua flexis genibus ante Beatam Virginem conspicitur [...] Eam portam abbas Antonius Babosus de Piperno, eius sæculi insignis sculptor, cælavit, ut inscriptio, quae in magnifico ac prægrandi marmoreo sepulchro Antonii de Penna, Ladislai regis secreti consilarii, in Sanctæ Claræ æde, quod idem quoque abbas sculpsit anno 1423 docet, hunc in modum: *Abbas Antonius Babosus de Piperno, qui fecit & portā maiorem cathedralis ecclesię Neapoli*.⁶¹

La conoscenza delle fonti da parte del Chioccarello non è, tuttavia, circoscritta all'alveo napoletano delle carte d'archivio depositate nei registri angioini e del capolavoro storiografico del Summonte: lo studioso, infatti, si mostra al corrente del peso raggiunto dalle *Vite* di Giorgio Vasari, che consulta in edizione Giuntina per documentarsi sugli artisti coinvolti nelle imprese promosse dagli arcivescovi napoletani, anche fuori dall'area campana. Così, fra le carte del *Catalogo*, fa la sua comparsa il pittore Filippino Lippi, alle prese con l'impegnativo ciclo d'affreschi commissionato da Oliviero Carafa per la cappella di famiglia nella chiesa romana di Santa Maria Sopra Minerva, ultimato nel 1493.⁶²

⁶¹ *Ibidem*. Mentre Summonte, pur riportando l'iscrizione del portale maggiore della Cattedrale di Napoli, inspiegabilmente, non ne riferisce anche la firma dell'autore. Per la figura di Antonio Baboccio, si veda O. MORISANI, *Desunzioni dai rilievi Aldomoresco di Antonio Baboccio*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli, Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università, 1972, pp. 197-212; F. NAVARRO, *Per Antonio Baboccio da Piperno*, in O. FRANCISCI OSTI e E. BORSOOK (a cura di), *Mosaics of friendship: studies in art and history for Eve Brook*, Firenze, Centro Di, 1999, pp. 97-103; P. SANTUCCI, *Intorno ad Antonio Baboccio*, in «Studi di storia dell'arte», 14 (2003), pp. 63-88; A. BRACA, *Il monumento della Regina Margherita di Durazzo*, in «Bollettino della Soprintendenza per i BAPPSAE di Salerno e Avellino», Napoli, Paparo, 2006, 161.

⁶² G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti scultori, pittori e architettori*, Firenze, Lorenzo Torrentino [1550] e Giunti [1568], edizione a cura di R. BETTARINI e P. BAROCCHI, *Le Vite de' più eccellenti scultori, pittori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze, S.P.E.S. (già Sansoni), 1966-1987, III, p. 563: «Dopo queste opere fece, pregato da Lorenzo Vecchio de' Medici, per Olivieri Caraffa cardinale napolitano amico suo, una grandissima opera in Roma [...] Condottosi poi Filippo a Roma, fece al detto cardinale Caraffa nella chiesa della Minerva una cappella, nella quale dipinse storie della vita di San Tommaso d'Aquino, et alcune poesie molto belle che tutte furono da lui – il quale ebbe in questo sempre propizia la natura – ingegnosamente trovate [...] La quale opera tutta fu ed è tenuta molto eccellente e per il lavoro in fresco fatta perfettamente. Vi è ritratto di naturale il detto Olivieri Carafa cardinale e vescovo d'Ostia, il quale fu in questa cappella sotterrato l'anno 1511 e dopo condotto a Napoli nel Piscopio».

Georgius Vasari Aretinus, insignis pictor, in 2^a parte *Vitæ pictorum*, agens de Philippo Lippo, Florentino illustri ac celeberrimo pictore, ait eundem Philippum rogatum fuisse a Laurentio de Medices Seniore, precibus Oliverii Carrafæ, cardinalis Neapolitani, maximi eius amici, ut Romam se conferret, ibique magnum opus pingeret; isque Romam se contulit ad eundem cardinalem Oliverium, et in pulchro Minervæ templo affabre et nobiliter pinxit sacellum Sancti Thomæ Aquinatis⁶³ cum eius Vita ac miraculis, aliisque iconibus ac figuris; opus quidem excellens et in magna existimatione habitum, cum ipsius cardinalis vera effigie, qui in eo sacello sepultus est anno 1511 ac postea Neapolim in Cathedralē translatus.⁶⁴

Infine, va precisato che il resoconto chioccarelliano non segue pedissequamente la fonte vasariana escludendo quel che non rientra nella cornice della sua opera – nel caso in esame tralascia la puntuale descrizione dell’opera delineata dall’aretino –, oppure, integrando il testo con proprie informazioni. Sia da esempio la pala dell’*Assunta* di Pietro Perugino – «pictorem ea ætate illustrem Raphaelis Urbinitis magistrum» – allogata all’artista dal cardinale Oliviero Carafa, ritratto, come precisa il Chioccarello, in venerazione della Vergine sul lato sinistro dell’opera, al tempo ancora «in summo altari Cathedralis ecclesiæ», dove sarebbe rimasta fino al 1741-44:⁶⁵

Nobilissimum quoque iconem, in summo altari Cathedralis ecclesiæ, Beatissimæ Virginis ad cœlum assumptæ (qui eius ecclesiæ titulus est) cum apostolis circa

⁶³ Sin dall’ottobre del 1486, il cardinale Carafa aveva acquistato una casa addossata al transetto della chiesa per avviare l’erezione della cappella di famiglia, terminata nel 1493: cfr. M. Vitiello, *Le architetture dipinte di Filippino Lippi: la cappella Carafa a S. Maria sopra Minerva in Roma*, Roma, Gangemi, 2003.

⁶⁴ B. CHIOCCARELLO, *Antistitum*, cit., p. 296.

⁶⁵ Anche in questo caso Chioccarello attinge, per sua ammissione, alla seconda parte delle *Vite* di Vasari, Firenze 1568, edizione Giuntina, III, p. 605: «Dipinse al cardinal Caraffa di Napoli nello Piscopio allo altar maggiore una assunzione di Nostra Donna e gl’Apostoli ammirati intorno al sepolcro». La presenza dell’opera nel Duomo è già attestata nella *Napoli sacra* di d’Engenio, che a sua volta cita il *Riposo* del Borghini (1584) e le *Vite* del Vasari: «Nella tavola poi dell’altar maggiore vi è dipinta l’Assunta e gli apostoli intorno alla sepultura, la qual a richiesta di Vincenzo Carrafa, arcivescovo e cardinal, fu fatta dal famoso pittor Pietro Perugino, il qual fiorì nel 1460, e ne’ tempi del cardinal Gesualdo fu ritoccata e dorata, come de presente si vede» (C. D’ENGENIO, *Napoli sacra*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623, p. 4).

sepulchrum admirantibus, suis sumptibus fieri curavit per Petrum Perusinum, pictorem ea ætate illustrem Raphaelis Urbinatis magistrum, in quo Oliverii effigies inspicitur.⁶⁶

Alla luce di tali considerazioni non stupisce che lo studioso napoletano nel descrivere le ante dell'organo con le quattro tele d'ornamento del Duomo di Napoli, realizzate dal Vasari intorno al 1545, ne segua il racconto autobiografico:⁶⁷

Organum is in Maiori Neapolitana Ecclesia magnificum atque augustissimum et miræ pulchritudinis suis sumptibus construxit, in cuius ianuis picta est interius Christi Nativitas cum pastoribus ac Davide rege [...], exterius vero septem Neapolitanæ urbis patroni cernuntur,⁶⁸ sub quorum effigie (ut fertur) prælati aliquot et insignes viri, qui ea ætate vixerunt, ad vivum exprimuntur, quas quidem icones cardinalis is Raynucius per Georgium Vassarum Aretinum, pictorem celeberrimum, qui pictorum vitas conscripsit, Romæ pingi curavit et Neapolim

⁶⁶ B. CHIOCCARELLO, *Antistitum*, cit., p. 297. Sulla tavola dell'*Assunta* e i diversi spostamenti di ubicazioni, si rimanda a M. A. LOMBARDO DI CUMIA, *La topografia artistica*, cit., pp. 95-97, 100-102, 110-111, 142-143.

⁶⁷ G. VASARI, *Le Vite*, cit., V, p. 294: «Ma ritornato il Vasari l'anno 1546 da Napoli a Roma per fare ventiquattro quadri, che poi furono mandati a Napoli [...] e per dipignere similmente i portelli dell'organo del Piscopio che erano alti braccia sei, si servì di Cristofano, che gli fu di grandissimo aiuto e condusse figure e paesi in quell'opere molto eccellentemente»; VI, p. 386: «E così fatto, la prima opera che io facessi fu al signor Ranuccio Farnese, allora arcivescovo di Napoli, in tela, quattro portegli grandissimi a olio per l'organo del Piscopio di Napoli, dentrovi dalla parte dinanzi cinque santi patroni di quella città, e dentro la Natività di Gesù Cristo con i pastori, e Davit re che canta in sul suo salterio: *Dominus dixit ad me*, etc.; e così i sopradetti 24 quadri, et alcuni di messer Tommaso Cambi, che tutti furono mandati a Napoli». Il Chioccarello certamente era a conoscenza della testimonianza lasciata dal d'Engenio nella *Napoli sacra*, pp. 6-7: «Quivi anche si vede un principalissimo organo fatto dal cardinal Ranuccio Farnese arcivescovo, nelle cui porte sono dipinte le figure de' sette protettori di Napoli, nel che si dee avvertire che sotto la figura del Santissimo Gianuario fu ritratta l'effigie di papa Paolo III, avo del cardinal arcivescovo; vi sono parimente, sotto gli altri santi, dipinti: Guido Ascanio Sforza, nipote del papa, conte di Santa Fiore, diacono cardinale di Santi Vito e Modesto, poi di Sant'Eustachio et indi di Santa Maria Inviolata; Alessandro Farnese, diacono cardinale prima di Sant'Angelo e poi di San Lorenzo in Damaso, nipote del papa, figliuolo di Pierluigi Farnese; lo stesso Pierluigi, figlio del papa; Ottavio Farnese, figlio di Pierluigi, duca di Camerino; Tiberio Crispo, prima castellano di Sant'Angelo e poi diacono cardinale di Sant'Agata; et altri. Il tutto è opera di Giorgio Vasari aretino, eccellentissimo pittore et architetto, il quale fiorì nel 1550». Cfr. L. CORTI, *Vasari. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1989, p. 60.

⁶⁸ Le due tavole, già portelle degli organi, oggi sono ubicate sopra la parete di fondo del transetto destro: a destra *I sette patroni* e a sinistra la *Natività*.

transmisit. [...] Habetur quoque ibidem ipsius Raynucii effigies, inberbis adolescentis cardinalitiis vestibus induti [...] et sub David et pastorum omnium figuris effigies esse virorum ipsius familiæ Farnesiæ. Alii vero contendunt non haberi ibi icones cardinalium Marcelli Cervini, nec Tiberii Crispo, sed dumtaxat Pauli Tertii pontificis, Raynucii et Alexandri Farnesii cardinalium, ac ducis Petri Aloysii, et *** Farnesii Parmæ episcopi, et aliorum trium incognitorum, in aliis vero imaginibus ex interiori parte nullius effigiem contineri.⁶⁹

D'altronde già d'Engenio Caracciolo, nel rammentare i pannelli compiuti dal pittore aretino su commissione di Ranuccio Farnese, in accordo con le *Vite* vasariane sottolinea la presenza nei due portelli di personaggi illustri, quali Paolo III, Ottavio e Alessandro Farnese, Ascanio Sforza.

E proprio al padre della *Napoli sacra* si accoda Chioccarello nell'annoverare un pittore loro contemporaneo: il fiorentino Giovanni Balducci detto il Cosci, elogiato come «pictore nostris temporibus insigni», del quale l'erudito napoletano forse poteva vantare una conoscenza diretta. L'autore dell'*Antistitum* lo dice attivo nel nuovo allestimento dell'area della tribuna adornata di «pulcherrimis picturis», avviato nel 1597 dall'arcivescovo Alfonso Gesualdo; mentre resta da chiarire il silenzio della fonte circa il ritratto del cardinale Gesualdo nella pala di *San Gennaro* allogata al Balducci, eco di quell'Oliviero Carafa inginocchiato al cospetto della cinquecentesca pala dell'*Assunzione*, opera del Perugino:

Ciborium seu testudinem (sive ut vocant tribunam) summi altaris Cathedralis Ecclesiæ, quæ vasta est et immensa tum latitudine tum vero altitudine, ob temporis antiquitatem ex parte apertam ac dissitam, quæ ruinam minabatur, idem cardinalis ingenti sumptu restauravit et exornavit ac plastide sive stucco deaurato, et optimis ac pulcherrimis picturis a Ioanne Balduccio, Florentino pictore nostris temporibus insigni, elaboratis.⁷⁰

⁶⁹ B. CHIOCCARELLO, *Antistitum*, cit., pp. 326-327.

⁷⁰ Ivi, p. 354. L'intervento del Cosci è già ricordato dal d'Engenio nella *Napoli sacra*: «Et ultimamente la tribuna dell'altar maggiore aperta da ogni parte, minacciando rovina, con grandissima spesa fu dal

Citazioni brevi e sporadiche, ma che contribuiscono a far luce su quel particolare interesse, nutrito nell'ambiente napoletano del primo Seicento, per la realizzazione di un embrione di storia dell'arte meridionale.

cardinale Gesualdo ristorata et ornata di stucchi posti in oro e di vaghissime pitture fatte da Giovanni Balducci, pittor fiorentino a' nostri tempi eccellente, havendo di ciò havuto il carico il canonico Rutilio Gallacino, teologo et in ogni scienza versato, di vita, di costumi e di religione esemplare» (p. 5).

APPENDICI

Si riportano qui di seguito alcuni dei documenti rintracciati nel corso della ricerca oppure già noti dagli studi di Ernesto Maria Martini (1928) ma messi nuovamente a fuoco ed emendati: in *Appendice I* le missive rinvenute da chi scrive, illuminanti soprattutto sul soggiorno romano di Tutini e sulla genesi della nota *De' pittori, scultori, architetti, minatori et ricamatori napoletani e regnicoli*, della quale si propone una disamina fra i tre esemplari ad oggi noti nell'*Appendice II*.

APPENDICE I _ DOCUMENTI

[1] Post 1664 circa. BNN, ms. Branc. III.D.10, c. 350r, Tutini riceve l'incarico di stilare la Porta di San Giovanni Laterano.

Discorrendosi tra alcuni della corte, ove erano de' nostri paesani prelati et altri, proruppe uno de questi corteggiani della pagnotta che era altra cosa entrare per la Porta del Popolo che per quella di San Giovanni, volendo con questo trattare huomini da niente e da furbi li napoletani e li regnicoli. Dissero che farebbero vedere non solo ad essi, ma al mondo tutto gli huomino [*sic*] grandi che sono entrati per la Porta di San Giovanni, che non solo hanno illustrato Roma ma il mondo tutto; furono da me questi signori e me incaricarono dovesse difendere la riputatione et honore di Napoli e del Regno.

[2] BNN, ms. Branc. III.E.6, c. 160r. Appunti di Tutini dall'edizione Giuntina delle Vite di Vasari per la stesura del *De' pittori*.

Giorgio Vasari, *Vite de' pittori*, primo volume della 3^a parte.

Marco Calavrese, pittore celebre, il quale dalla Calavria se ne passò in Napoli, ove fece pitture rarissime et in Sant'Agostino e nella città d'A*** morto nel 1508.

Filippo Criscione napolitano, discepolo di Marco, fece delle pitture assai vaghe e Lionardo Castellani.

Mastro Cola della Amatrice, il quale passò in Roma e fece pitture molto celebrate, che ne ottenne nome di valente pittore e migliore de' suoi tempi, folio 228.

Girolamo Santa Croce napolitano, scultore singolare de' tempi suoi; egli fe' le statue e bassi relevi sì maravigliosi in San Giovanni a Carbonara nella cappella del Marchese di Vico, e nella chiesa di Montioliveto fe' quelle belle statue al vivo di Nostra Donna con altri illustrissimi, nella cappella della famiglia Del Pezzo, a man sinistra *** si entra in chiesa.

Giovanni di Nola, altrettanto famosissimo scultore, fe' della mano destra la cappella della famiglia Liguori con le statue sì rare e impregiate dalli intendenti, folio 179.

Angelo di Polo di Terra di Lavoro, scultore assai buono, discepolo di Andrea Verrocchio, 2^a parte del primo libro, folio 485.

Mino del Regno fe' quelle due statue di San Pietro e Paolo che sono allato le scalinate d'avanti li chiesa [sic] di San Pietro.

[3] 24 dicembre 1664. BNN, ms. Branc. III.C.7., c. 214v, Tutini annuncia la conclusione della redazione della *Porta*.

Eminentissimo e reverendissimo signore e padre osservandissimo,
do parte a Vostra Eminenza che già sono in fine della compositione della *Porta di San Giovanni*, e quando con bona salute sarà l'Eminenza Sua in Roma, prima di qualsisia la vedrà, rimettendomi al suo purgato giudicio sì sarà degna di comparire in luce, mentre m'inchino a Vostra Eminenza, baciandoli le sagre vesti.

Roma, 24 dicembre 1664.

[4] 11 novembre 1665. BNN, ms. Branc. I.E.1, cc. 347r-v, Tutini ringrazia l'ignoto interlocutore per il sostegno alla pubblicazione della *Porta*.

Eminentissimo e reverendissimo signore e padre osservandissimo,

[...] me rimetto al savio giuditio di Vostra Eminenza, quale infinitamente rendo gratie in voler dare alle stampe quella mia sciocca compositione della *Porta di San Giovanni*, e con quella riverenza devo, me l'inchino, pregandoli dal cielo ogni vero bene.

Roma, 11 novembre 1665 / Di Vostra Eminenza Reverendissima / devotissimo e obligatissimo servidore / Camillo Tutini.

APPENDICE II _ I TRE ESEMPLARI DEL *DE' PITTORI*

[A] *De' pittori, scultori, architetti e miniatori, racamatori* (BNN, ms. Branc. VI.B.10, cc. 129r-132v)*

[129r] Napoli non solo fu ella madre delle scienze ma delle arti liberali ancora. Quindi veggiamo la pittura haver le sue glorie per li huomini insigni che fiorirono in questa città e nel Regno sì ne' secoli passati come al presente. Onde Filostrato, filosofo sofista, che visse ne' tempi di Severo imperatore, il quale, tirato dalla fama de' giochi

* Nel 1898 Benedetto Croce, in un contributo pubblicato in *Napoli nobilissima* e dedicato agli *Scrittori della Storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, pubblicò due manoscritti di Tutini simili tra loro (mss VI.B.10 e II.A.8), da lui rintracciati fra le carte di una miscellanea brancacciana e considerati entrambi erroneamente parte dell'*Anatomico Discorso* anziché della *Porta di San Giovanni Laterano*. Poiché il manoscritto VI.B.10, nonostante il titolo, ospita soltanto figure di pittori e si s'interrompe quasi bruscamente con il medaglione biografico di Francesco Curia a carta 132v; a margine di questo foglio, la parola «megliori» suggerisce che il florilegio dovesse proseguire. Secondo lo storico si tratta di «un'altra copia incompleta, ch'è un primo abbozzo» di un'opera. L'ipotesi di Croce trova, peraltro, conferma nelle aggiunte a margine del testo, nelle correzioni, nell'ordine secondo il quale sono passati in rassegna gli artisti, che in alcuni punti differisce da quello adoperato in ultimo da Tutini, e, infine, nell'assenza di un verso dell'*Ars Poetica* di Orazio con cui l'autore avrebbe motivato la scelta finale di far seguire la sezione degli artisti meridionali a quella riservata ai poeti.

et battimenti facevano li napolitani all'usanza greca, ne venne nella nostra città et in un casamento in un borgo¹ vicino alla Marina fu albergato, ove ne' portichi di quello vidde nobilissime pitture affisse nel muro, che così egli describe: «Divertebam itaque extra mœnia in suburbio ad mare vergente in quo porticus quædam ad Favonium ventum exedificata erat quatuor puto, etiam quinque tectis Tyrenum respiciens mare. Fulgurabat autem et lapidibus quascumque delitiæ commendant maxime vero picturis fluebat ipsis appensis tabellis, quas, ut mihi videtur, non sine maximo labore quispiam collegerat plurimorum enim pictorum in ipsis indicabatur sapientiam».¹ E come che la Grecia antichamente di questa professione è stata la madre e Napoli, città greca, famosissimi pittori dovette partorire, mentre dice Filostrato che le dipinture erano di mano di valenti artefici, ove pesa molto non facci mentione de' nomi di essi.

Marco Pacuvio, da Brindisi, non solo fu eccellente poeta, ma anche pittore, come Pietro Crinito rapporta nella sua opera *De Poetis*.²

Habbiamo in Procopio, che visse circa il 400, che il lavoro della pittura in mosaico era in Napoli, poiché nella Piazza del Mercato Vecchio si vedea in una mura[129v]glia l'immagine di Teodorico, re de' goti, sì lavorata in mosaico, la quale s'andò rovinando da tempo in tempo. Dice così Procopio: «Neapoli aperte id contigit Theodorici Gothorum quondam regis in foro ipso imago erat lapillis sectilibus quadratisque varioque colore insectis composita, huius imagines caput ad hoc Theodorico superstite, nescio qua causa defluxit».¹¹ Et havendo li vandali, li goti et altre barbare nationi invasa l'Italia, si perdé il disegno, il colorire e la vaghezza della pittura, onde habbiamo in Napoli in varie chiese molte dipinture goffe, senza disegno e senza colorito, all'uso gotico per l'imperitia degli artefici di quei tempi. Rivenì questa nobile arte ne' tempi della reina Giovanna Prima, la quale da Giotto fiorentino fe'³ depingere la chiesa dell'Incoronata, come hoggi giorno si vede; et alcuni anni prima, nel 1310,

¹ Ms.: in un borgo [aggiunta dell'autore a margine del testo].

¹ Filostrato, *De imaginibus*.

² Ms.: Marco Pacuvio, da Brindisi, non solo fu eccellente poeta, ma anche pittore, come Pietro Crinito rapporta nella sua opera *De Poetis* [aggiunta dell'autore a margine del testo].

¹¹ Procopio, libro 1, *De Bello Gothorum*.

³ Ms.: lo quale fe'.

Filippo principe di Taranto, figliuolo di Carlo 2° re di Napoli, da Montano d'Arezzo, valente pittore di quei tempi, fe' depingere la cappella del suo palazzo; et hoggi giorno si vede nel supportico d'Arco, allato al palazzo del detto principe, l'effigie di Nostra Donna con Santi Pietro e Paolo alli lati, di mano di questo pittore, che è assai celebrato e per lo buon disegno e colorito, conforme correvano in quel tempo.

Il primo pittore che noi ritrovammo napolitano, dopo la restitutione del disegno e colorito, fu Colantonio di Fiore, che visse nel 1375, il quale, per ordine⁴ della reina Giovanna Prima, fe' la tavola dell'altare maggiore nella chiesa di Sant'Antonio Abate, quale detta reina have edificata in honor di detto santo abbate, et ivi si vede il santo con altri santi ben designati, che *** col suo nome scritto, che molto [130r] laudata viene dalli intendenti della pittura.

Un altro Colantonio, pittore celebre napolitano, fiorì nel 1436, il quale fu il primo che inventò di colorire ad oglio, contra quello dicono i pittori lombardi et altri, li quali pensano di oscurare la gloria de' famosi pittori napolitani e regnicoli e fanno pompa ne' loro scritti con celebrare alcuni loro pittori nazionali che non sapeano tenere né il lapis né il pennello in mano, che piuttosto sembravano imbianchatori che pittori.

Hora di questo gran huomo si vede nella chiesa di San Lorenzo de' frati conventuali la tavola nella Cappella de' Rocchi, divisa in due parti: quella di sopra si vede un San Francesco in piedi e d'intorno inginocchiati molti santi e sante della sua religione che prendono da esso la regola; in quella di sotto è un San Girolamo in atto di studiare con molti libri; et oltre⁵ li due pelastri, che sono attaccati al quadro, in esso vi sono compartiti molti nichetti finti, dentro sono pittati vari santi e beati della religione franciscana, et il fondo di detto quadro è tutto d'oro all'uso antico. Sono le pitture tanto vaghe e ben colorite⁶ con disegno nobile che paiono vivi, et è molto stimata tal tavola; et in altre chiese di Napoli fe' altre pretiose pinture.

⁴ Ms.: per ordine per ordine.

⁵ Ms.: altri.

⁶ Ms.: colorite.

Vincenzo detto il Corso napolitano, discepolo del supradetto Colantonio, fu tanto singolare che gareggiò col suo maestro. Fe' esso la tavola de' Santi Martiri Franciscani di Marocco in San Lorenzo, a fondo d'oro, all'usanza antica *** all'uso ***. In San Domenico fe' lo quadro nella Cappella delli Bucca, Christo che porta la croce in *** piviale *** maggiore nella chiesa antica di San Severino, ove si vede detto santo abbate sedere in *** con piviale *** ricamato, con San Sosio martire et altri santi benedettini: bella di disegno e di colore in fondo d'oro all'antica; e nel scabello, ove posa detto quadro, vi è dipinta in picciolo la Vita di detto santo sì vagamente e sì ben colorita che è una delle più belle opere siano in Napoli.⁷

Andrea di Salerno, condiscipolo di Rafaele d'Urbino e scolaro di Pietro Perugino, pittore stimatissimo e per lo disegno e per lo colorire sì vago e bello che non solo ad oglio ma a guazzo fece in Napoli infinite pitture, come nella [130v] Cappella di⁸ quei delle Castelle nella chiesa delle moniche di San Gaudioso, si vede il quadro di Nostra Signora che tiene Christo bambino nelle braccia et Sant'Elisabetta e San Gaudioso vescovo a' lati. Nella chiesa di Santa Maria delle Gratie pittò a fresco la tribuna di quella, et anco un quadro nella cappella della famiglia Di Lauro, che è un Sant'Andrea Apostolo. In San Domenico pittò a fresco tutta la Cappella de' Conti di Santaseverina Carrafa. Nella Chiesa di San Severino de' monaci cassinensi, nella Cappella della famiglia Palma il quadro della Madre Santissima con San Giovanni Battista e Santa Giustina martire, e nel scabello la Cena di Christo con i apostoli. In San Giorgio de' Genovesi la tavola nell'altare maggiore che è *** San Giorgio che ammazza il dragone. Nella chiesa di Santo Spirito vicino Palazzo, un quadro che è dentro del coro de' frati, che è l'Adoratione de' Maggi et il quadro nella Cappella di Santa Barbara, alli cui lati vi sono San Giacomo⁹ e San Domenico. Non ramento li quadri fatti da detto

⁷ Ms.: maggiore nella chiesa antica di San Severino, ove si vede detto santo abbate sedere in *** con piviale *** ricamato, con San Sosio martire et altri santi benedettini: bella di disegno e di colore in fondo d'oro all'antica, e nel scabello, ove posa detto quadro, vi è dipinta in picciolo la Vita di detto santo sì vagamente e sì ben colorita che è una delle più belle opere siano in Napoli [aggiunta dell'autore a margine del testo].

⁸ Ms.: delli Bucca di.

⁹ Ms.: S. ~~Domenico~~ Giacomo.

valent'huomo et altri pittori de cui furono *** case particolari poiché non finirebbero per un pezzo.

Girolamo da Cotignola di Napoli, che fiorì nel 1535, illustre pittore, fe' la tavola de' Maggi nella Cappella de' Fiodi nella chiesa di Montoliveto, e nella chiesa di Sant'Anello fe' un quadro con la Madonna che tiene il Puttino in braccia, con San Giovanni Battista e San Paolo.

Giovan Filippo Criscolo di Gaeta, discepolo di Andrea di Salerno, stimato pittore, e per il disegno, colorito et invention; fiorì nel 1570. Nella chiesa di San Pietro a Maiella fe' in una cappella il quadro dello Sponsalizio di Santa Caterina che da Christo gli viene posto l'anello, ove è la Madonna e San Pietro Celestino. Fe' la tavola nell'altare maggiore della chiesa delle [131r] monache di Donnaregina l'Assunta della Madonna con molti santi dell'ordine franciscano, et altri quadri pittò nella detta tavola. Nella chiesa delle monache di Regina Celi fe' anche la tavola dell'altare maggiore che è pur l'Assunzione della Beata Vergine. Nella chiesa de Santa Patritia, nella chiesa di dentro, la tavola ben grande dell'altare maggiore, che è l'Adoratione de' Maggi, assai bella¹⁰ per la moltitudine de' personaggi e disegno. Nella chiesa di Santa Maria delle Gratie, in una cappella la *** con la Madonna con Christo in braccio, San Giovanni Battista e Sant'Andrea. Nella chiesa di Santo Luca de' pittori, nell'altare lo quadro di San Luca. Nella chiesa di Sant'Agostino, nella Cappella de' Villarosa un quadro della Madonna. Nella chiesa di San Crispino, in uno altare si vede un quadro con la Madonna et ai lati l'apostoli san Filippo e San Giacomo: opera assai rara e tutto il soffitto di questa chiesa pittato da questo sì valente pittore.

Marco Cardito calavrese, che visse nel 1530, fu pittore di molta fama per le buone regole della pittura; fe' egli quella gran tavola nell'altare maggiore di Sant'Agostino, ove si vede il santo che disputa con li eretici et intorno vari ornamenti, e ve sono diversi quadri della Vita di Christo: opera assai stimata.

Leonardo Castellano napolitano, discepolo del supradetto Marco, che visse nel 1560, furono assai lodate le sue opere, e particolarmente la tavola dell'altar maggiore

¹⁰ Ms.: bello.

della chiesa di Monte Calvario de' frati zoccolanti, che è Christo in Croce con li ladroni a' lati, la Vergine Santissima, San Giovanni et altri personaggi.

Filippo Criscono, discepolo del sopradetto Marco, fe' diverse buone pitture.

[131v] Pietro e Polito¹¹ Donzelli, fratelli napolitani della scola di Pietro Perugino, si resero famosi ne' tempi di Ferdinando Primo re di Napoli, li quali pittarono a fresco tutte le stanze del Palazzo di Poggioreale. Tutta l'history della Congiura di Marino Marzano che voleva ammazzare detto re, che sono opere assai esquisite per la bellezza del colorito e per l'inventione di molti personaggi in tanti quadri ben grandi quanto sono grandi le mura delle camere.

Cesare Turco da Ischitella, terra della Provincia di Capitanata, celebre pittore dell'anno 1560. Nella chiesa di Santa Maria delle Gratie, in una cappella si vede un quadro da costui pittato, et è San Giovanni che battezza Christo nel Giordano. Nella chiesa di Santa Marta fe' la tavola dell'altar maggiore che è la Resurrectione di Lazaro, ove si vede Marta e Madalena con molta gente ivi radunata. In Sant'Agostino, nella cappella di quelli della terra d'Aierola si vede il quadro che è Sant'Andrea Apostolo e Sant'Antonio Abbate.

Girolamo Capece, nobile napolitano, che visse nel 1570, *** *** *** *** *** *** *** si delettò grandemente della pittura e scoltura. In San Domenico¹² fe' egli un quadro nella Cappella sua e degli altri Capeci un Christo in croce, che viene stimato, e fe' di rilievo il Crocefisso di legno che sta sopra l'architrave nel *** di questa chiesa.

Notar Giovan Angelo Criscolo napolitano, non solo attese a esser curiale, ma anche alla pittura, ove riuscì valente artefice. Si veggono di lui in molte chiese di Napoli vari quadri come nella chiesa di San Giacomo de' Spagnoli, nella Cappella della natione catalana il quadro ov'era l'Assuntione della Madonna in Cielo; nella chiesa di San Luigi di Palazzo si vede in un quadro Christo deposto dalla croce in braccio di Gioseppe ab Arammattia e Nicodemo, e vi sono molte figure come San Giovanni Evangelista, [132r] la Madalena, San Francesco di Paola e San Luigi re di Francia: opera

¹¹ Ms.: Politi.

¹² Ms.: In San Domenico [aggiunta dell'autore a margine del testo].

assai vaga e bella. Nel refettorio de detti frati minimi vi pittò un Crocefisso con altri misteri della Passione del Signore. Nella Cappella di San Nicolò vi fe' lo quadro della Venuta de' Maggi nel 1560. Fe' la tavola ben grande nell'altar maggiore di Santo Stefano de' Mannisi, che è la Lapidatione di detto santo. In San Severino, nella Cappella di quei di casa di Massa fe' l'Annunciatione della Madonna dall'angelo Gabriele.

Mastro Cola della Amatrice fu pittore assai celebre; se ne passò in Roma, dove fece delle dipinture assai commendate dal Vasari dicendo che fu un valente e miglior pittore de' suoi tempi.

Giovan Bernardo Lama napolitano fu uno de' buoni pittori nel 1550, e nel far ritratti non hebbe paro. Si vede nella chiesa della Sapienza la tavola dell'altar maggiore Christo che disputa con li dottori. In San Giovanni Maggiore, nella Cappella degli Amodio fe' lo quadro Christo deposto dalla croce in grembo della Madonna sostenuta da due angeli. In San Lorenzo de' conventuali, nella Cappella de' Rocchi un quadro: Santo Stefano lapidato da' giudei; nella Cappella della famiglia Rosa il quadro la Madonna con Giesù in braccia et alli lati San Giovanni Battista e San Domenico. In San Domenico, nella Cappella delli Lanari il quadro San Michele Arcangelo. Nella chiesa delle monache di San Ligorio la tavola dell'altar maggiore Cristo ascendente in Cielo, con altri quadri alli lati, e nella chiesa della Nunciata un quadro ben grande, hoggi è posto sopra la porta maggiore, che è la Nunciatione della Madonna:¹³ pitture tutte vaghe e di stima, e la maggior parte de' personaggi tutti ritratti dal vivo.

Silvestro Buono napolitano, discepolo del supradetto Giovan Bernardo, fu pittore assai buono, conforme al suo cognome, e le sue opere eccitano a devotione per la vaghezza, per lo disegno e per la compositione [132v] e per lo colorito. Si vede nella chiesa di San Ligorio, nella *** delli Caraccioli lo quadro della Decollatione di San Giovanni Battista. In San Pietro ad Ara, dentro del coro, dietro l'altar maggior vi è un quadro, benché picciolo, che è Christo che fa oratione all'Orto, che non poca devotione reca a' riguardanti, nel quale si vede gran disegno, con li discepoli che dormono. Si

¹³ Ms.: Madona.

vede di questo valent'huomo nella chiesa di Santa Maria Piedigrotta un quadro che è una Madonna col Puttino in braccio assai bello. Nella chiesa di Santa Caterina a Formello, nella Cappella di quei delle Castelle l'Adoratione de' Maggi. In San Lorenzo de' conventuali, nella cappella de quei di casa Ferraiolo un quadro d'una Madonna supra d'una nube col Bambino, e di sotto Santa Margarita e Sant'Antonio di Padua: opera assai vaga.

Pietro Frangione napolitano, pittore stimato nel suo tempo. Nella chiesa delle monache dell'Egittiacca in una cappella fe' un quadro: la Madonna con Christo e molti martiri franciscani insieme, sostenuti da nubi, e di sotto molt'anime del Purgatorio.

Francesco Curia napolitano, celebre pittore de' nostri tempi e sì famoso che si può equiparare con qualunque valente pittore de' secoli passati per cagione di tutte le regole della buona pittura, nel Domo, nella Cappella de' Seripanni fe' lo quadro della Pietà. In San Lorenzo de' conventuali fe' un quadro ben grande et assai bello, pieno di personaggi d'inventione, colorito e disegni, et è San Francesco in aere che dà il cordone a deverse persone; e quivi si veggono ritratti molte persone che prendono il cordone del loro ordine da' frati ritratti dal naturale, che è una superba opera. In Santa Caterina a Formello vi sono in due cappelle due quadri di detto valent'huomo: uno nella Cappella delli Tocchi, che è una Madonna con Christo in grembo con Santi Filippo e Giacomo, e nella Capella di quei Maresca una¹⁴ Madonna messa in aere coronata da nubi, con Christo bambino, di sotto alcuni santi, e tra gli altri san Tomaso d'Aquino, che tiene sotto del braccio una quantità de libri; et entrambi due questi quadri non si possono desiderare migliori.

¹⁴ Ms.: un.

[B] *De' pittori, scultori, architetti e miniatori, ricamatori* (BNN, ms. Branc. III.D.10, cc. 164r-166v; 173r-175v)*

[173r] Napoli non solo fu madre delle scienze ma dell'arti liberali ancora, quindi veggiamo la pittura haver le sue glorie per l'huomini che fiorirono nella città e Regno in quest'arte sì ne' secoli passati come al presente; onde Filostrato, filosofo sofista, che visse ne' tempi di Severo imperatore, il quale, tirato dalla fama de' giochi et battimenti facevano li napolitani all'usanza greca, ne venne nella nostra città et in un casamento d'un borgo vicino alla Marina fu albergato, ove ne' portici di quello vidde nobilissime pitture affisse nel muro; così egli le descrive: «Divertebam itaque Neapoli extra mœnia in suburbio ad mare vergente in quo porticus quædam ad Favonium ventum exedificata erat quatuor puto, etiam quinque tecto Tyrenum respiciens mare. Fulgurabat autem et lapidibusque quascumque delitiæ commendant maxime vero picturis florebat ipsis appensis tabellis, quas (ut mihi videtur) non sine maximo labore quispiam collegerat plurimorum enim pictorum in ipsis indicabatur sapientiam». E come che la Grecia anticamente di questa professione è stata la madre e Napoli, città greca, famosi pittori dovette partorire, mentre dice Filostrato che le dipinture erano di

* Intorno agli anni trenta del Novecento, Giuseppe Ceci rinvenne una seconda copia del *De' pittori* assemblata fra le carte 164r e 166v di un'altra miscellanea brancacciana indicizzata come III.D.10. Tuttavia il testo si presentava incompleto, dal momento che principiava con un breve profilo del pittore Pietro Frangione e terminava con una rapida sequenza di architetti; mancava, dunque, la nota introduttiva sul Medioevo e la carrellata dei pittori attivi fra Trecento e Cinquecento. La revisione completa del codice, nel corso della presente ricerca, ha consentito di individuare quest'ultima parte in un altro gruppo di carte autografe di Tutini (cc. 173r-175v), ospitanti un inquadramento dell'evoluzione della pittura dai secoli antichi all'età moderna, e dove il nome «Pietro» in fondo all'ultima carta si aggancia perfettamente al medaglione di Pietro Frangione che apre il manoscritto segnalato da Ceci. L'esemplare, così ricomposto, si configura come uno stadio provvisorio nella stesura del *De' pittori* al pari del manoscritto crociano [A], come testimonia la sequenza disordinata degli artisti passati in rassegna. Nel contempo, l'iniziale assetto generico appare sensibilmente più rifinito e aggiornato da Tutini, che vi appunta alcune idee poi soppresse in occasione della una successiva redazione (ms. II.A.8): la figura di «Vito Mariano da Monopoli, celebre pittore», altrimenti ignoto, assente nell'ultima stesura, è il caso più esemplificativo; o ancora, il discreto giudizio sintetico espresso sul «Magiuolo e l'Auria, scultori non disprezzabili» successivamente modificato in «non ordinari»; e, infine, la nota «Miniatori. Ricamatori» a margine di carta 164v, la quale lascia intendere che l'erudito fosse orientato a inserire le rose di nomi delle due categorie dopo i pittori, spostate in ultima istanza dopo la sezione dedicata agli scultori.

mano di valenti artefici, e ne pesa molto non facci mentione de' nomi di essi.¹ Referisce Pietro Crinito che Marco Pacuvio, che fu di Brindisi, non solo fu eccellente poeta, ma anche singolare pittore.¹

Habbiamo in Procopio, che visse circa il 400, che il lavoro della pittura in mosaico era in Napoli, poich  nella Piazza del Mercato Vecchio *** in una muraglia l'immagine di Teodorico, re de' goti, *** in mosaico, la quale s'and  rovinando da tempo in tempo. Dice Procopio: «Neapoli aperte id contigit Theodorici Gothorum *** regis in foro ipso imago erat lapillis sextilibus quadratisque varioque colore insectis composita, huius imaginis impensa *** hoc Theodorico superstita, nescio qua causa defluxit».^{II} Et havendo li vandali, li goti et altre barbare nationi invasa l'Italia, si perd  il disegno, il colorire e la vaghezza della pittura. Habbiamo in Napoli in varie chiese molte dipinture goffe, senza [173v] disegno e senza colorito, all'uso gotico, per la imperitia dell'artefici di quei tempi. Riven  questa nobile arte ne' tempi della reina Giovanna Prima, la quale da Giotto fiorentino fe' dipingere la chiesa dell'Incoronata e con disegno e con vago colorito, come hoggi giorno si vede; et alcuni anni prima, nel 1320 Filippo principe di Taranto, figliuolo di re Carlo 2 , da Montano d'Arezzo, valente pittore di quei tempi, fe' dipingere la cappella del suo palazzo in Napoli; et hoggi giorno si vede nel supportico d'arco, allato al detto palazzo, l'effigie di Nostra Donna con i Santi Pietro e Paolo a' lati di mano di questo pittore, che   assai celebrato e per lo buon disegno e colorito, conforme correva in quel secolo.

Habbiamo dato questo luogo alli pittori, appresso li poeti, dovendoseli di ragione poich  "Preteribus atque poetis / Quilibet audiendi semper fuit  qua potestas".

Il primo pittore che noi ritrovammo napolitano dopo la restitutione del disegno e colorito fu Colantonio di Fiore, che visse nel 1375, il quale per ordine della reina Giovanna Prima dipinse la tavola dell'altar maggiore della chiesa di Sant'Antonio Abbate, chiesa fondata dalla detta reina fuor di Napoli in un borgo che riceve il nome

¹ Ms.: ~~Habbiamo in Procopio che visse circa lo 400.~~

¹ Preto Crinito, *De Poetis*, libro primo, capitolo 8.

^{II} Procopio, libro 1, *De Bello Gothorum*.

da detto santo chiamandosi il borgo di Sant'Antonio;² ivi si vede³ il santo con altre figure ben colorite e disignate, che molto lodata viene dall'intendenti della pittura e in quella vi è⁴ scritto il suo nome.

Un altro Colantonio, pittore celebre napolitano che fiorì nel 1436, habbiamo che fu il primo che inventò di colorire ad oglio, contra quello dicono i pittori lombardi et altri, li quali pensano di oscurare la gloria de' famosi pittori napolitani e regnicoli e fanno pompa ne' loro scritti con celebrare alcuni loro pittori nazionali che⁵ non sapeano tenere né il la[pis] né il pennello in mano, che piuttosto sembravano inbi[ancatori] che pittori.

Hor di questo grand'huomo si vede nella chiesa di San Lorenzo de' frati conventuali la tavola nella Cappella de' Rocchi *** *** *** **: in quella di sopra si vede un San Francesco in piedi, il quale *** *** *** libro della regola a molti santi e sante della sua religio[ne] che inginocchiati li stanno d'intorno; in quella di sotto vi è un *** *** in atto di studiare con molti libri, et altri ne' due pelastri *** *** attaccati al quadro, in essi⁶ vi sono compartiti molti nicchietti finti [174r] dove sono pittati vari santi e beati della religione francescana; et il fondo di detto quadro è tutto d'oro all'uso antico, e le pitture sono tanto vaghe e ben colorite con disegno nobile che paiono vivi, et è molto stimata tal tavola, benché in altre chiese di Napoli si veggono altre pitture di sì valente pittore.

Vincenzo detto⁷ il Corso napolitano, discepolo del supradetto Colantonio, fu tanto singolare che gareggiò col suo maestro. Fe' esso la tavola de' Santi Martiri Franciscani di Marrocco in San Lorenzo, a fondo d'oro all'usanza greca. In San Domenico fe' lo quadro nella Cappella delli Bucca Christo che porta la croce in spalla, e la tavola nell'altare maggiore nella chiesa vecchia di San Severino, ove si vede detto santo abbate sedere in mezzo con pivviale tutto ricamato, con San Sosio martire et altri santi

² Ms.: fuor di Napoli in un borgo che riceve il nome da detto santo chiamandosi il borgo di Sant'Antonio [aggiunta dell'autore a margine del testo con segno di richiamo].

³ Ms.: vede ~~vede~~.

⁴ Ms.: ~~si vede~~. Legge.

⁵ Ms.: che che.

⁶ Ms.: esso.

⁷ Ms.: Vincenzo ~~Corso~~ detto.

benedittini a' lati, bene intesi per il disegno e per lo colorito, in fondo d'oro all'antica; nello scabello ove posa detto quadro vi è dipinta in figure picciole la Vita di detto santo sì vagamente che è una delle belle opere siano in Napoli.

Andrea di Salerno, condiscipolo di Rafaele d'Urbino e scolare di Pietro Perugino, pittore stimatissimo e per lo disegno e per lo colorire sì vago e bello che non solo ad oglio ma a guazzo fece in Napoli infinite dipinture, come nella Cappella di quei delle Castelle nella chiesa delle monache di San Gaudioso si vede il quadro di Nostra Signora che tiene Christo bambino nelle braccia, e Sant'Elisabetta e San Gaudioso vescovo a' lati. Nella chiesa di Santa Maria delle Gratie dipinse a fresco la tribuna di quella chiesa et anco fe' il quadro nella cappella di quei della famiglia Di Lauro, che è un Sant'Andrea Apostolo. In San Domenico dipinse a fresco tutta la Cappella de' Conti di Santa Severina Carrafa. Nella Chiesa di San Severino de' monaci cassinensi, nella Cappella della famiglia Palma fe' il quadro della Madre Santissima con San Giovanni Battista e Santa Giustina martire, e nello scabello la Cena di Christo con gli apostoli. In San Giorgio de' Genovesi fe' la tavola dell'altar maggiore che è San⁸ Giorgio che ammazza il dragone. Nella chiesa di Santo Spirito vicino Palazzo fe' un quadro dentro del coro de' frati che è l'Adoratione de' Maggi et il quadro nella Cappella di Santa Barbara, alli cui lati vi è San Giacomo e San Domenico.⁹ Non ramento li quadri fatti da questo valent'huomo ed altri pittori napolitani e regnicoli nelle case de' particolari che non fenirebbimo per un pezzo.

[174v] Girolamo Cotignola napolitano, che fiorì nel 1515, illustre pittore, fe' la tavola de' Maggi nella Cappella della famiglia Fiodi nella chiesa di Montoliveto; e nella chiesa di Santo Anello fe' un quadro con la Madonna che tiene Christo puttino in braccia, con San Giovanni Battista e San Paolo.

Giovan Filippo Criscolo di Gaeta, discepolo di Andrea di Salerno e stimato pittore, e per il disegno, colorito et inventione assai celebre, fiorì nel 1570. Fe' nella chiesa di San Pietro a Maiella de' monaci celestini in Napoli, in una cappella il quadro dello

⁸ Ms.: ~~uno~~ San.

⁹ Ms.: San Domenico, San Giacomo e San Domenico.

Sponsalizio di Santa Caterina che da Christo gli viene posto l'anello nel dito, ove è la Madonna e San Pietro Celestino. Fe' anche la tavola nell'altare maggiore della chiesa delle moniche di Donnaregina l'Assunzione della Madonna, con molti santi dell'ordine della religione franciscana in altri quadri posti in detta tavola. Nella chiesa delle moniche di Regina Celi fe' parimente la tavola dell'altare maggiore similmente l'Assunzione della Vergine. Nella chiesa di Santa Patritia, nella chiesa di dentro, la tavola ben grande dell'altare¹⁰ maggiore, che è l'Adoratione de' Maggi, assai bella¹¹ per la moltitudine de' personaggi, disegno e colorito. Nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, in una cappella un quadro ove è la Madonna con Christo nelle braccia, San Giovanni Battista e Sant'Andrea. Nella chiesa di Santo Luca de' pittori, nell'altare lo quadro di San Luca. Nella chiesa di Sant'Agostino, nella Cappella de' Villarosa un quadro con la Madonna. Nella chiesa di San Crispino, in uno altare si vede un quadro con la Madonna et a' lati i Santi apostoli Filippo e Giacomo: opera assai¹² rara; e tutto il soffitto di questa chiesa fu pittato da sì valente pittore.

Marco Cardito calavrese, che visse nel 1530, fu pittore di molta fama per le buone regole della pittura; fe' egli quella gran tavola nell'altare maggiore di Sant'Agostino, ove si vede il santo che disputa con gli eretici et intorno vari ornamenti con diversi quadri della Vita di Christo: opera assai stimata.

Leonardo Castellano napolitano, discepolo del supradetto Marco, che visse nel 1550; le sue dipinture furono molto lodate, e particolarmente la tavola dell'altare¹³ maggiore nella chiesa di Monte Calvario de' frati zoccolanti, ch'è Christo in Croce con li ladroni, a' lati la Vergine Santissima, San Giovanni et altri personaggi.

[175r] Filippo Criscono, discepolo del detto Marco, fe' diverse buone pitture.

Pietro e Polito Donzelli, fratelli napolitani della scola di Pietro Perugino, si resero famosi ne' tempi di Ferdinando Primo re di Napoli, li quali pittarono a fresco tutte le stanze del Palazzo di Poggioreale, l'history della Congiura di Marino Marzano, duca

¹⁰ Ms.: alter.

¹¹ Ms.: bello.

¹² Ms.: assa.

¹³ Ms.: alter.

di Sessa, che uccider volea detto re suo cognato. Le pitture sono assai esquisite e per lo colorito e per l'inventione di molti personaggi che ivi si veggono in tanti quadri ben grandi quanto sono grande le mura delle camere.

Cesare Turco da Ischitella, terra della Provincia di Capitanata; visse questo celebre pittore nell'anno 1560. Nella chiesa di Santa Maria delle Gratie, in una cappella si vede un quadro pittato da costui et è San Giovanni Battista che battezza Christo nel fiume Giordano. Nella chiesa di Santa Marta pittò la tavola dell'altare maggiore che è la Resurrectione di Lazaro, et si vede in essa Marta e Madalena con molta gente ivi radunata. In Santo Agostino, nella cappella di quelli della terra di Aierola si vede il quadro che è Santo Andrea Apostolo e Sant'Antonio Abbate.

Girolamo Capece, nobile napolitano, che visse nel 1570, grandemente si diletto della pittura e scoltura. Fe' egli un quadro nella Cappella sua e degli¹⁴ altri Capeci in San Domenico un Christo in croce, che viene assai stimato; e fe' di rilievo il Crocefisso di legno che sta sopra l'architravo di detta chiesa.

Notar Giovan Angelo Criscolo napolitano fiorì nel 1550, non solo attende ad esser curiale ma anche alla pittura, nella quale riuscì assai bene. Di lui si veggono vari quadri in molte chiese di Napoli, come in San Giacomo de' Spagnoli, nella Cappella della natione catalana il quadro dell'Assuntione della Madonna in Cielo; nella chiesa di San Luigi di Palazzo de' frati minori¹⁵ si vede in un quadro Christo deposto dalla croce in braccio di Giosepe ab Aramattia e Nicodemo, e vi sono molte figure come San Giovanni Evangelista, la Madalena, San Francesco di Paola, San Luigi re di Francia: opera assai vaga e bella. Nel refettorio de' detti fratri vi pittò un Crocefisso con altri misteri della Passione del Signore. Nella Cappella di San Nicolò vi fe' lo quadro della Venuta de' Maggi. Nella chiesa di Santo Stefano de' Mannesi fe' la tavola ben grande dell'altar maggiore, che è la Lapidatione [175v] di detto santo. Nella chiesa di San Severino, nella cappella di quei di Casa di Massa fe' lo quadro dell'Annunciatione della Madonna dall'angelo Gabriele.

¹⁴ Ms.: ed gli.

¹⁵ Ms.: de' frati minori [aggiunta dell'autore a margine del testo con segno di richiamo].

Mastro Cola dell'Amatrice fu pittore assai celebre, il quale se ne passò in Roma, dove fece delle pitture assai commendate dal Vasari dicendo che fu un valente e miglior pittore de' suoi tempi.

Giovan Bernardo Lama napolitano visse nel 1550 e nel far ritratti dal naturale non hebbe pari. Nella chiesa della Sapienza la tavola dell'altar maggiore: Christo che disputa con li dottori. In San Giovanni Maggiore, nella Cappella degli Amodio si vede il quadro Christo deposto dalla croce in grembo della Madonna, sostenuto da due angeli. In San Lorenzo, chiesa de' conventuali, nella Cappella de' Rocchi un Santo Stefano lapidato da' giudei; nella Cappella della famiglia Rosa un quadro: la Madonna con Christo nelle braccia et a' lati San Giovanni Battista e San Domenico. Nella Cappella de' Lanarii in San Domenico, il quadro di¹⁶ San Michele Arcangelo. Nella chiesa delle monache di San Ligorio la tavola dell'altar maggiore Christo ascendente in Cielo, con altri quadri a' lati; e nella chiesa della Nunciata un quadro ben grande, hoggi posto sopra la porta maggiore, che è la Annunciatione della¹⁷ Madonna: pitture tutte vaghe e di stima, e la maggior parte ritratti da personaggi vivi.

Silvestro Buono napolitano, discepolo del supradetto Giovan Bernardo, fu pittore assai buono conforme al suo cognome, e le sue pitture eccitano a divotione per la vaghezza, per lo disegno, e per la compositione e per lo colorito. Nella chiesa di San Ligo, nella Cappella de' Caraccioli si vede lo quadro della Decollatione di San Giovanni Battista. In San Pietro ad Aram, dentro del coro, dietro l'altar maggiore vi è un quadro, benché picciolo, ove è pittato Christo che fa oratione all'Horto, che non poca divotione reca a' riguardanti, nel quale si vede gran disegno. Di questo valent'huomo si vede nella chiesa di Santa Maria Piedigrotta un quadro ch'è una Madonna col Puttino in braccia assai bello. Nella chiesa di Santa Caterina a Formello, nella Cappella di quei delle Castelle l'Adoratione de' Maggi. In San Lorenzo de' conventuali, nella cappella di quei di casa Ferraiolo il quadro d'una Madonna supra

¹⁶ Ms.: ~~dell~~ di.

¹⁷ Ms.: della della.

d'una nube col Bambino, e di sotto Santa Margarita¹⁸ e Sant'Antonio di Padua: opera assai vaga.

[164r] Pietro Frangione napolitano, pittore assai stimato nel suo tempo. Nella chiesa delle moniche dell'Egittica, in una cappella fece un quadro: la Madonna con Christo e molti martiri franciscani insieme, sopra delle nubi, e di sotto molt'anime del Purgatorio.¹⁹

Francesco Curia napolitano, celebre pittore de' nostri tempi e sì famoso che equiparare si può con qualunque valente pittore de' secoli passati per cagione di tutte le regole della buona pittura. Nel Domo, nella Cappella de' Seripanni fe' lo quadro della Pietà Christo deposto dalla croce. In San Lorenzo de' conventuali fe' un quadro ben grande, assai bello, pieno di personaggi d'inventione, di colorito e disegno, et in aere si vede San Francesco che dà il cordone a diverse persone; et ivi sono ritratti dal naturale²⁰ molte persone che sono²¹ cinte da' frati col cordone, che è una pittura assai degna. In Santa Caterina a Formello, in due cappelle due quadri assai stimati, et v'è nella Cappella delli Tocchi una Madonna con Christo in braccio con Santi Filippo e Giacomo, e nella Cappella di quei Maresca una Madonna in aere con Christo bambino, di sotto alcuni santi, e tra gli altri san Tomaso d'Aquino che tiene sotto il braccio una quantità di libri; et ambidue questi quadri non si possono²² desiderar migliori. In Sant'Andrea a Nido il quadro dell'altar maggiore assai grande, et è Sant'Andrea Apostolo e San Marco: pittura sì rara che ben settecento scudi fu pagata.

Fabritio Santafede napolitano. Nella chiesa dello Spirito Santo fe' nella Cappella delli Riccardi la Madonna del Soccorso; fe' il quadro di mezzo al soffitto di Santa Maria la Nova: la Vergine Santissima coronata in Cielo. Nella chiesa del Monte della Misericordia, in una cappella il quadro di Marta e Madalena che riceveno Christo. In Santo Severino, nella Cappella de' Medici, allato la sagrestia, una Madonna con

¹⁸ Ms.: Margareti.

¹⁹ Ms.: Purgatorio.

²⁰ Ms.: naturale [aggiunta dell'autore a margine del testo con segno di richiamo].

²¹ Ms.: soni.

²² Ms.: posso.

Christo in braccio, con San Benedetto e San Placido e San Mauro: pittura assai degna. Nella chiesa di Regina Celi, nella Cappella delli Salmi il quadro la Madonna con Giesù in braccio e San Luca e San Benedetto, et altre opere fatte da questo pittore singolare in diverse parti di Napoli rimanenti.

Gioseppe Cesare d'Arpino, detto Gioseppino, nato in Arpino, città del Regno, e non come falsamente asseriscono l'invidiosi delle glorie di Napoli, fu a' nostri tempi [164v] famosissimo pittore e di gran stima. Pittò in Roma in San Giovanni Laterano et in altri luoghi, ma soprattutto dipinse nella Certosa di Napoli detta San Martino, parte della lamia del coro et tutto il soffitto della sagrestia: opera sì meravigliosa che miglior non si può desiderare.²³

Filippo d'Angeli napolitano, pittore assai celebre, nato in Napoli e non in Roma come il Baglione dice; e scorsa la fama del suo ben dipingere, fu dal Gran Duca chiamato in Fiorenza, ove da quella Altezza fu regalato.²⁴

Fiorirono poi Giovan Battista Caracciolo napolitano, il cavalier Massimo napolitano, li quali fecero et a fresco et ad oglio rarissime pitture,²⁵ et a' nostri tempi furono celebratissimi. Sì come ancora Giovan Antonio D'Amato, Girolamo d'Arena, Francesco Imperato, che nel soffitto di Santa Maria la Nova fece diversi quadri,²⁶ Carlo Sellitto: tutti napolitani. Visse parimente con questi Luigi Carbone, che in far paesi non hebbe paro, et Anello Falcone in pittar battaglie fu raro, e suo coetaneo fu Andrea de Leone, similmente in dipingere battaglie, et anco Dominico²⁷ Gargiolo. In pittar poi frutti e fiori dal naturale furono assai celebri Luca Forte, Iacovo Recco et Ambrosiello; tutti li sopradetti furono napolitani. Vito Antonio Mariano da Monopoli, celebre pittore.^{III}

²³ Ms.: desidear.

²⁴ Ms.: Filippo d'Angeli napolitano, pittore assai celebre, nato in Napoli e non in Roma come il Baglione dice; e scorsa la fama del suo ben dipingere, fu dal Gran Duca chiamato in Fiorenza, ove da quella Altezza fu regalato [aggiunta dell'autore a margine del testo con frase di richiamo "vedi nella fine a questo segno *"].

²⁵ Ms.: fecero pitture et a fresco et ad oglio rarissime pitture.

²⁶ Ms.: che nel soffitto di Santa Maria la Nova fece diversi quadri [aggiunta a margine del testo con segno di richiamo].

²⁷ Ms.: Dominio.

^{III} Miniatori. Ricamatori.

Scultori

Anibale Caccavello napolitano, quale fiorì nel 1560, fu insigne scultore; fe' nella chiesa di San Giovanni a Carbonara de' frati agostiniani in Napoli la custodia di marmo nell'altare maggiore con le due statue a' lati San Giovanni Battista et Santo Agostino: opere molto belle. Nella Cappella del Marchese di Vico Caraciolo si veggono molte statue di marmo, tra l'altre San Pietro,²⁸ San Paolo, Sant'Andrea e San Giacomo Apostolo, fatte da tre valentissimi scultori: da Giovanni di Nola, da Girolamo Santa Croce e da Anibale Caccavello napolitano.

Giovanni di Nola, scultore singolare²⁹ che visse nel 1550, fe' nella chiesa di Santa Maria del Popolo in Napoli il deposito con vari bassi rilievi del Duca di Termine di casa di Capua. Vedesi nella chiesa di Santa Maria delle Gratie, nella Cappella della famiglia Galtieri una statua di Nostra Signora di bianco marmo che tiene il Puttino nelle braccia: scultura la più singolare che fusse mai uscita da qualunque scultore e si stima essere una delle cose rare d'Italia. Nella Cappella de' Giustiniani la tavola di basso rilievo Christo deposto dalla Croce, con il tumolo di Galeazzo Giustiniano. Nella chiesa di Sant'Anello, nella Cappella de' Capeci vi è una Santa Dorotea di tutto rilievo con gli ornamenti attorno di basso rilievo di bianco marmo: opera singolare. [165r] In San Giovanni Maggiore fe' di basso rilievo l'ornamento in marmo nella Cappella de' Ravaschieri. In San Domenico, nella Cappella delli Arcella vi sono molte statue de santi con la Madonna col Putino in braccio. In San Severino nella Cappella de' Conti della Saponara fe' li tumuli con le statue di tre giovanetti di casa Sanseverino, figliuoli del Conte. In San Giuseppe de' Falignami fe' lo quadro ben grande, in basso rilievo di legno: la Nascita di Christo con la Madonna, San Giuseppe et pastori, et altre figure assai belle, con altri intagli di basso rilievo, tutte fatte da sua mano; essendosi prima dato alla scultura in legno, dopo s'applicò a scolpire in marmo. Vedesi in Santa Maria la Nova, nella Cappella de' Coppoli un Ecce Homo ben grande di legno, et il Crocifisso,

²⁸ Ms.: Pieta.

²⁹ Ms.: sngolare.

pur di legno, su l'architravo di detta chiesa: sculture assai degne. Nella chiesa di Montoliveto, nella Cappella de' Liguori si veggono la Madonna con altri santi e bassi rilievi³⁰ di marmo, fatte a concorrenza con Girolamo Santa Croce, che fe' l'altra cappella in detta chiesa. Nella Cappella delli Artaldi la statua di San Giovanni Battista. Dentro del coro della chiesa di San Giacomo de' Spagnoli fe' il tumolo di don Pietro di Toledo con statue e bassi rilievi con l'imprese fatte da detto don Pietro contra ' turchi: opera singularissima.

Girolamo Santa Croce napolitano, scultore illustre de' suoi tempi, fe' nella chiesa di Santa Maria delle Gratie, nella Cappella de' Senescalli il quadro di mezzo rilievo Christo che mostra il costato a San Tomaso, con altre figure degli Apostoli. Nella chiesa di Sant'Anello, nell'altar maggiore fe' la tavola ben grande di marmo in basso rilievo, ove è la Madonna con Santo Anello et altri santi col ritratto di Giovanni Poderico, arcivescovo di Taranto, che fe' fare detta scultura. Nella chiesa della Nunciata si vede il sepolcro di marmo del Vescovo di Squillaci. Nella chiesa di Montoliveto, nella Cappella di quei Del Pezzo fe' la statua della Madonna con altre statue e bassi rilievi di marmo: opera singolare; nella cappella de' Barattucci fe' la statua di Sant'Antonio da Padua. Nella Certosa di San³¹ Martino fe' il sepolcro di marmo di Carlo Gesualdo. Nella chiesa di Santa Maria a Cappella, nell'altar maggiore fe' tre statue singolarissime, cioè la Madonna, San Giovanni Battista e San Benedetto. [165v] Nella chiesa di Santa Maria del Parto a Mergoglino fe' il sepolcro di³² Giacomo Sannazaro, poeta celebre, et ivi si veggono statue e bassi rilievi assai belli; e perché mentre faceva dette sculture venne a morte, e fu l'opera fenita da Giovan Angelo de' frati serviti.

Paolo Scafuro napolitano fu scultore assai buono, e tra l'altre sue sculture si vede in San Severino, nella Cappella de' Giesualdi un gran panno di marmo con vari capricci e disegni sostenuto da puttini di rilievo, che cuopre l'altare di detta cappella.

³⁰ Ms.: rilevei.

³¹ Ms.: certosa S. Martino.

³² Ms.: ~~del Sann.~~

Mino del Regno fe' egli le due statue di San Pietro e Paolo a' lati delle scale della Basilica Vaticana.

Angelo Polo di Terra di Lavoro fu scultore assai celebre e fu discepolo di Andrea Verocchio.

Vi fu anche il Magliuolo et Auria, scultori non disprezzabili.³³

Fiorirono in Napoli e per lo Regno assai scultori e di gran consideratione; e tra li altri Luiggi di Gratia, che lavorò in ciera opere di esquisita bellezza e con gran diligenza, e tra l'altre li quattro Novissimi, che furono stimati a paro di qualsivoglia altra opera fatta dall'antichi e dalli moderni; et Gioseppe Apruzzese, il quale si rese singolarissimo in lavorare³⁴ fuori di rilievo dal naturale, fe' egli quattro vasi di fiori d'argento alla certosa di San Martino, che l'arte non può fare migliore. Vi furono molti che lavorarono in creta statuette assai belle: Fabritio della Porta e Marco Glielmo, et altri.

Miniatori

A' nostri tempi visse Giovanni Battista Rosa, singolarissimo miniatore, che le sue minie in cartapecora sono in molta stima, sì come anche Bartolomeo³⁵ Pettenato. Questi fecero scolari insigni nella miniatura, come Anello Reddita, Francesco Caputo, Giovan Battista Anticone, et altri, e ritrovarono il secreto di ponere l'oro in foglie all'antica sopra le cartepecore. E tutti furono napolitani.

Ricamatori

Pietro Antonio Prisco di Nocera de' Pagani, famosissimo disegnatore [166r] di fogliami, rabischi, grottischi et altre inventioni assai vaghe e belle. Di costui si veggono in varie chiese di Napoli parati da gran prezzo designati e racamati da costui, come

³³ Ms.: Vi fu anche il Magliuolo et Auria, scultori non disprezzabili [aggiunta dell'autore a margine del testo con segno di rimando].

³⁴ Ms.: in ~~fare~~ lavorare.

³⁵ Ms.: Bartolomo.

nella Nunciata, Casa Professa di giesuiti, padri dell'Oratorio teatini; deverse coltre in varie chiese.

Giovan Domenico Magliuolo napolitano fu, al paro di Pietro Antonio, ricamatore singolare. Si veggono delle sue opere ne' padri teatini e ne' padri dell'Oratorio.

Alessandro Linguito, ricamatore assai buono, e de' suoi ricami se ne veggono nella sacrestia de' padri dell'Oratorio, et altrove.

Architetti

Difilo Partenopeo, architetto antichissimo, di cui fa mentione Cicerone, fe' egli il disegno del Porto della città di Stabia.

Novello da San Lucano fe' il disegno del Palazzo del Principe di Salerno, ove hora è la Casa Professa de' Giesuiti.

Ferrante Maglione e Giovanni Beneincasa napolitani, che vissero nel 1533, fecero il disegno del Palazzo Regio fabricato da don Pietro di Toledo in Napoli.

Pirro di Liguoro napolitano, architetto del Palazzo Apostolico, ne' tempi di Paolo 4° scrisse un libro *De Circo* et altre opere di architettura, che manoscritte si serbano nella libreria della Reina di Svetia.

Il padre don Francesco Grimaldo della città d'Oppido, teatino, architetto singolare, fe' il disegno della Casa de' Santi Apostoli de' teatini in Napoli. Fe' il modello della Cappella del Tesoro³⁶ dentro del Domo di Napoli. Il disegno della chiesa e casa di Sant'Andrea della Valle de' teatini in Roma et il disegno della casa e chiesa di Santa Maria degli Angeli de' teatini in Napoli.

Francesco Nigro teatino fe' il disegno della Cappella del Tesoro dentro del Domo di Napoli.

[166v] Giordano Bruno di Nola scrisse *De Compendiosa Architettura*.

³⁶ Ms.: Tesoro Tesoro.

[C] *De' pittori, scultori, architetti, minatori et ricamatori napolitani e regnicoli*
(BNN, ms. Branc. II.A.8, cc. 86r-93v)*

[86r] Napoli non solo fu madre² delle scienze ma dell'arti³ liberali ancora. Quindi veggiamo la pittura haver le sue glorie per li huomini vi fiorirono nella città e Regno in quest'arte,⁴ sì ne' secoli passati come al presente. Onde Filostrato¹ sofista,⁵ che visse ne' tempi di Severo imperatore, il quale, tirato dalla fama de' giochi et battimenti facevano li napolitani all'usanza greca, ne venne nella nostra città et in un casamento in un⁶ borgo vicino alla Marina fu albergato, ove ne' portici⁷ di quello vidde nobilissime pitture nel muro affisse;⁸ così egli le descrive:⁹ «Divertebam itaque Neapoli extra¹⁰ mœnia in suburbio ad mare vergente, in quo porticus quædam ad Favonium ventum exedificata erat, quatuor puto, etiam quinque tecto, Tyrrenum¹¹ respiciens mare. Fulgurabat autem et lapidibus¹² quoscunque¹³ delitiæ commendant maxime

* Insieme al ms. VI.B.10 [A], Benedetto Croce rinvenne e trascrisse parzialmente il codice segnato II.A.8, inserendolo erroneamente nell'*Anatomico Discorso*. Eccetto alcune correzioni e aggiunte di mano dello stesso Tutini, le carte del manoscritto si presentano nette di mende, rifinite con un segno grafico rodato tramite la scrittura e, nel caso specifico della rassegna dei pittori, sono impalcate su di un criterio cronologico più puntuale; caratteristiche che lasciano intendere che si tratti di una stesura non lontana dall'essere portata alle stampe. Del ms. II.A.8, verso la fine degli anni Cinquanta del secolo scorso, Ottavio Morisani curò un'edizione integrale proponendo, nella medesima sede, un confronto con gli altri due noti esemplari, rintracciati rispettivamente dal Croce e dal Ceci. Tuttavia, il contributo necessita di essere emendato alla luce di quanto emerso dalle ricerche qui condotte: sfugge a Morisani, ad esempio, la citazione dei versi oraziani finalizzata a spiegare il passaggio dai poeti ai pittori; d'altra parte ora è possibile eseguire un confronto completo fra la cosiddetta redazione finale [C] e la ricomposta seconda bozza preparatoria [B].

¹ [A]: De' pittori, scultori, architetti e miniatori, racamatori. [B]: De' pittori, scultori, architetti, miniatori et ricamatori.

² [A]: fu ella madre.

³ [A]: delle arti.

⁴ [A]: huomini insigni che fiorirono in questa città e nel Regno. [B]: l'huomini che fiorirono nella città e Regno.

¹ Filostrato, *De imaginibus*.

⁵ [A - B]: filosofo sofista.

⁶ [B]: d'un.

⁷ [A]: portichi.

⁸ [A - B]: affisse nel muro.

⁹ [A]: che così egli descrive.

¹⁰ [A]: itaque extra.

¹¹ [B]: Tyrenum.

¹² [B]: lapidibusque.

¹³ [A - B]: quascumque.

vero pictoris coloribus ipsis¹⁴ appensis tabellis, quas (ut mihi videtur) non sine maximo labore quispiam collegerat plurimorum pictum¹⁵ in ipsis indicabatur sapientiam». ¹⁶ E come che la Grecia anticamente¹⁷ di questa professione è stata la madre, e Napoli, città greca,¹⁸ famosissimi¹⁹ pittori dovette partorire, mentre dice Filostrato che le dipinture erano di mano di valenti artefici, ove pesa²⁰ molto non facci menzione de' nomi di essi. Referisce Pietri²¹ Crinito^{II} che Marco Pacuvio, che fu di Brindisi, non solo fu eccellente poeta, ma anche singolar²² pittore.²³

Habbiamo in Procopio, che visse circa il 400, che il lavoro della pittura in mosaico era in Napoli, poiché nella Piazza del Mercato Vecchio si vedea in una muraglia l'immagine di Teodorico, re de' goti, lavorata²⁴ in mosaico, la quale [86v] s'andò

¹⁴ [A]: fluebat ipsis. [B]: picturis florebat ipsis.

¹⁵ [A - B]: enim pictorum.

¹⁶ [Un cenno a questo passo di Filostrato, inteso come testimonianza delle antiche origini del primato napoletano nello sviluppo delle arti figurative, è presente nell'*Historia napoletana* di Francesco de' Pietri, edita a Napoli nel 1634 (p. 69): «Prossime alle lettere sono la Scoltura e la Dipintura, le quali negli antichissimi tempi fiorirono a maraviglia nella gran città di Napoli, del che rende ampia testimonianza la famosa Galeria de' Napoletani cotanto da Filostrato celebrata, come dicemmo, ove l'arte delle più famose statue e dipinture si ammirava: "Fulgurabat autem Lapidibus, maximè vero Picturis florebat", etc.».]

¹⁷ [A]: antichamente.

¹⁸ [Il mito di Napoli *polis* greca ritorna in auge quando storico Giovanni Antonio Summonte nell'*Historia della città e Regno di Napoli* (1601-1643, I, p. 109), facendo leva su questa antica genesi, sostenne una governabilità della città su basi democratiche e, dunque, finalizzata a coinvolgere anche l'ala popolare; una visione politica, questa, condivisa da Tutini nel discusso trattato *Dell'origine e fondatione de' seggi* pubblicato nel 1644, da considerare fra le cause dell'allontanamento dell'erudito da Napoli].

¹⁹ [B]: famosi.

²⁰ [B]: e ne pesa.

²¹ [B]: Pietro.

^{II} Preto Crinito, *De Poetis*, libro primo, capitolo 8.

²² [B]: singolare.

²³ [A]: Marco Pacuvio, da Brindisi, non solo fu eccellente poeta, ma anche pittore, come Pietro Crinito rapporta nella sua opera *De poetis*.

[Il riferimento è a quanto si legge, a proposito di Marco Pacuvio, nel primo libro del *De Poetis latinis* (1505, p. VII): «Marcus Pacuvius [...] Quidam tradunt illum fuisse ex Brundusio Calabriae urbe [...] Commendatur maxime illius ingenium et nativa quaedam facilitas in capiendis liberalibus disciplinis, neque defuit illi studium pingendi». Tutini può aver rintracciato un accenno a questo antico poeta-pittore nel *Proemio delle Vite* del Vasari Torrentiniano; in particolare, nella prima edizione delle *Vite* (II, parte prima, p. 7) Pacuvio è menzionato insieme a «[...] Polignoto tasio, Zeusi e Timagora calcidese, Pithio et Aglaugo tutti celebratissimi, e dopo questi il famosissimo Apelle, da Alessandro Magno tanto per quella virtù stimato e onorato, ingegnossissimo investigatore della calunnia e del favore; come ci dimostra Luciano, e come sempre fur quasi tutti e' pittori e gli scultori eccellenti, dotati dal cielo il più delle volte, non solo dell'ornamento della poesia, come si legge di Pacuvio, ma della filosofia ancora»].

²⁴ [A]: sì lavorata.

rovinando da tempo in tempo. Dice Procopio:²⁵ «Neapoli aperte id contigit. Theodorici Gothorum quondam regis in foro ipso imago erat, lapillis sextilibus²⁶ quadratisque varioque colore insectis composita, huius imaginis caput,²⁷ adhuc Tehodorico superstite, nescio qua causa defluxit». ^{III} Et havendo li vandali, li goti et altre barbare nationi invasa l'Italia, si perdé il disegno, il colorire e la vaghezza della pittura. Abbiamo²⁸ in Napoli in varie chiese molte dipinture goffe, senza disegno e senza colorito, all'uso gotico per l'imperitia dell'artefici²⁹ di quei tempi.³⁰ Rivenì questa nobil³¹ arte ne' tempi della reina Giovanna Prima, la quale da Giotto fiorentino fe' dipingere la chiesa dell'Incoronata et³² con disegno e con vago³³ colorito, come hoggi giorno si vede;³⁴ et alcuni anni prima, nel 1310 Filippo principe di Taranto, figliuolo di re Carlo 2^o,³⁵ da Montano d'Arezzo, valente pittore di quei tempi, fe' dipingere³⁶ la

²⁵ [A]: Dice così Procopio.

²⁶ [A]: sectilibus.

²⁷ [B]: imaginis impensa.

^{III} Procopio, libro 1, *De Bello Gothorum*.

²⁸ [A]: onde habbiamo.

²⁹ [A]: la imperitia degli artefici. [B]: la imperitia dell'artefici.

³⁰ [Già Giorgio Vasari nell'edizione Torrentiniana del *Proemio delle Vite* (I, parte 1, p. 17) aveva consegnato un ritratto dettagliato e complesso della decadenza della gloriosa età classica causata dal sopraggiungere di «tutte le nazioni barbare contra i Romani», artefici della «rovina del tutto e massimamente di Roma stessa, con la quale rovinarono parimente gli eccellentissimi artefici, scultori, pittori et architetti, lasciando l'arti – e loro medesimi – sotterrate e sommerse fra le miserabili stragi e rovine di quella famosissima città. Ma prima andarono in mala parte la pittura e scoltura, come arti che più per diletto che per altro servivano, benché l'altra, cioè l'architettura, come necessaria et utile alla salute del corpo, di continuo ma non troppo bene si esercitasse»].

³¹ [A - B]: nobile.

³² [B]: e.

³³ [B]: vago.

³⁴ [A]: la chiesa dell'Incoronata, come hoggi giorno si vede.

[Nell'*Itinerarium Syriacum* (1358), Francesco Petrarca accenna a una “cappella del Re” affrescata da Giotto, riferendosi alla Cappella di Santa Barbara in Castel Nuovo. Il passo fu frainteso inizialmente da Antonio Billi (1991, p. 112), il quale lo collegò al ciclo pittorico della chiesa di Santa Maria dell'Incoronata attribuendolo al pittore fiorentino: «Andò poi [Giotto] a Napoli e dipinse nell'Incoronata». L'equivoco fu ereditato da Vasari, che, in entrambe le edizioni delle *Vite*, riprese la medesima notizia. Per suo tramite, dovette affermarsi nella letteratura napoletana, dapprima con due opere di periegetica riportanti entrambe i versi petrarcheschi in questione, e cioè la *Descrittione dei luoghi antichi* di Benedetto di Falco edita nel 1549 e la *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli* di Pietro de Stefano pubblicata nel 1560, mentre agli inizi del Seicento trova seguito nell'*Historia della città e del Regno di Napoli* di Giovanni Antonio Summonte (1601-1643, II, p. 439) e nella *Napoli sacra* di Cesare d'Engenio (1623, p. 479): i due autori riportano l'interpretazione cinquecentesca dei versi petrarcheschi].

³⁵ [A]: figliuolo di Carlo 2^o re di Napoli.

³⁶ [A]: depingere.

cappella del suo palazzo in Napoli;³⁷ et hoggi giorno si vede nel supportico d'arco, allato detto palazzo,³⁸ l'effigie di Nostra Donna con li³⁹ Santi Pietro e Paolo a' lati,⁴⁰ di mano di⁴¹ questo pittore, che è assai celebrato e per lo buon disegno e colorito, conforme correva in quel secolo.⁴²

Questo luogo deveno havere li pittori in questo mio scritto, appresso li poeti,⁴³ dovendoseli di raggione, poiché: «Preteribus atque poetis / Quilibet audiendi semper fuit æqua potestas».⁴⁴

Il primo pittore che noi habbiamo ritrovato⁴⁵ napolitano, dopo la restitutione del disegno e del colorito,⁴⁶ fu Colantonio di Fiore,⁴⁷ che visse nel 1375, il quale, per ordine della reina Giovanna Prima, dipinse⁴⁸ la tavola dell'altare⁴⁹ maggiore della⁵⁰ chiesa di Sant'Antonio Abbate,⁵¹ chiesa fondata dalla detta reina fuor di Napoli in un borgo vicino le mura della città, che riceve il nome da detto santo chiamandosi d'all'ora il

³⁷ [A]: la cappella del suo palazzo.

³⁸ [A]: allato al palazzo del detto principe. [B]: allato al detto palazzo.

³⁹ [B]: i.

⁴⁰ [A]: con Santi Pietro e Paolo alli lati.

⁴¹ [B]: de.

⁴² [A]: correvano in quel tempo.

[Il recupero di un documento del *registro di Roberto 1310E* offre allo storico Giovanni Antonio Summonte (1601-1643, II, pp. 375-376) la prima attestazione di una tavola, simile alla Madonna di Montevergine, eseguita anch'essa da Montano d'Arezzo per la cappella del palazzo privato del principe di Taranto, Filippo d'Angiò: «Né restarò di dire un bellissimo particolare, che si cava dalle scritture dell'Archivio, che Filippo, prencipe di Taranto, fratello del re, per la gran devotione ch'havea alla chiesa di Monte Vergine, appresso Avellino, vi eresse una cappella, nella quale fe' dipingere la figura della gloriosa Vergine di Costantinopoli, da Montano d'Arezzo, eccellentissimo pittore di quei tempi. Qual figura fin'hoggidi si scorge in quella chiesa»].

⁴³ [B]: Abbiamo dato questo luogo alli pittori, appresso li poeti.

⁴⁴ [A]: Questo luogo deveno havere li pittori in questo mio scritto, appresso li poeti,⁴³ dovendoseli di raggione, poiché: «Preteribus atque poetis / Quilibet audiendi semper fuit æqua potestas» [passo assente nel ms. VI.B.10].

⁴⁵ [A - B]: ritrovammo.

⁴⁶ [A - B]: disegno e colorito.

⁴⁷ [Già nel 1623, Cesare d'Engenio (1623, p. 639) riferisce di una tavola realizzata dal pittore Colantonio di Fiore per la chiesa di Sant'Antonio Abate, indicandone, tuttavia, la data errata 1375: «Dal tempo di detta reina nell'altar maggiore è la tavola dentrovi Sant'Antonio Abbate di grandissima veneratione e divotione, di bella pittura, la qual fu fatta da Colantonio di Fiore, eccellentissimo pittore, nell'anno 1375, sì come si legge nella detta tavola, nel qual tempo erano il pontefice e reina già detti»].

⁴⁸ [A]: fe'.

⁴⁹ [B]: altar.

⁵⁰ [A]: nella.

⁵¹ [A]: Abate.

borgo di Sant'Antonio;⁵² si vede [in] detta tavola il santo insieme con altre figure pittate ben colorite e designate,⁵³ che molto laudato viene dalli intendenti [87r] della pittura; et in quella vi è scritto il suo nome.⁵⁴

Un altro Colantonio, pittore celebre napolitano che fiorì⁵⁵ nel 1436,⁵⁶ habbiamo che fu il primo⁵⁷ che inventò di colorire ad oglio, contra quello dicono li⁵⁸ pittori lombardi et altri, li quali pensano di oscurare la gloria de' famosi pittori napolitani e regnicoli e fanno pompa ne' loro scritti con celebrare alcuni loro pittori nazionali che non sapeano tenere né il lapis né il pennello in mano, che più tosto sembravano imbianchatori che pittori.⁵⁹ Hor di que sto grand'huomo⁶⁰ si vede nella chiesa di San Lorenzo de' frati conventuali la tavola nella Cappella de' Rocchi, divisa in due parti: in quella di sopra si vede un San Francesco in piedi, il quale dà il libro della regola a molti santi frati e molte sante monache⁶¹ della sua religione,⁶² che inginocchiati li stanno d'intorno,⁶³ in

⁵² [A]: Sant'Antonio Abate, quale detta reina have edificata in honor di detto santo abate. [B]: borgo, che riceve il nome da detto santo chiamandosi il borgo di Sant'Antonio.

⁵³ [A]: et ivi si vede il santo con altri santi ben designati. [B]: ivi si vede il santo con altre figure ben colorite e designate.

⁵⁴ [A]: *** nel suo nome iscritto che molto laudata viene dalli intendenti della pittura. [B]: molto lodata viene dall'intendenti della pittura e in quella vi è scritto il suo nome.

⁵⁵ [A]: napolitano, fiorì.

⁵⁶ Ms.: 1436 1436.

[L'esistenza di due pittori di nome Colantonio ha origine dalla distinzione operata da Cesare d'Engenio nella *Napoli sacra* (1623, p. 111) fra un Colantonio di Fiore, autore della tavola per la chiesa di Sant'Antonio Abate, e un Colantonio, inventore della pittura ad olio, del quale non riesce a reperire il cognome lasciando quindi una lacuna nel testo: «In questa cappella è la tavola dentrovi San Francesco e San Girolamo in atto di studiare, tanto al naturale che paiono vivi: il tutto fu opera di Colantonio ***, illustre pittor napolitano»].

⁵⁷ [A]: il quale fu il primo.

⁵⁸ [A - B]: i.

⁵⁹ [Il passo sembra ricavato di peso dalla *Napoli sacra* di d'Engenio (1623, p. 111), il quale così riferisce: «fu il primo che ritrovò in Napoli il colorir ad oglio, contro quel che dicono i pittori forastieri, i quali tengono il contrario e tutta la fama et gloria attribuiscono alli lombardi e siciliani alzandoli alle stelle, occultando e diminuendo la fama de' napolitani e regnicoli, ai quali veramente si deve l'honore di questa invention et la palma di quest'arte». Il centro della polemica è naturalmente ravvisabile in quanto viene affermato da Vasari nelle «teoriche» delle *Vite* (I, parte 1, p. 132) a proposito dell'invenzione della pittura ad olio che l'aretino attribuiva al fiammingo «Giovanni da Bruggia», ossia Jan van Eyck, mentre gli eruditi napoletani, in *primis* d'Engenio, rivendicavano come scoperta propria].

⁶⁰ [A]: Hora di questo gran.

⁶¹ [B]: santi e sante.

⁶² Ms.: religioni.

⁶³ [A]: un san Francesco in piedi e d'intorno inginocchiati molti santi e sante della sua religione, che prendono da esso la regola.

quella di sotto vi è⁶⁴ un San Girolamo in atto di studiare con molti libri; ne' due⁶⁵ pelastri, che sono attaccati al quadro, in essi⁶⁶ vi sono compartiti molti nicchietti⁶⁷ finti, dentro de' quali vi sono⁶⁸ pittati vari santi e beati della religione franciscana; et il fondo di detto quadro è tutto d'oro all'uso antico e le pitture sono⁶⁹ tanto vaghe e ben colorite con disegno nobile che paiono vivi, et è molto stimata detta⁷⁰ tavola;⁷¹ et⁷² in altre chiese di Napoli si veggono altre pitture di sì valente pittore.⁷³

Vincenzo detto il Corso napolitano, discepolo del supradetto Colantonio, fu tanto singolare che gareggiò col suo maestro.⁷⁴ Fe' la⁷⁵ tavola de' Santi Martiri Franciscani di Marrocco in San Lorenzo, a fondo d'oro, all'usanza greca.⁷⁶ In San Domenico fe' lo quadro nella Cappella delli Bucca, Christo che porta la croce in spalla,⁷⁷ e la tavola nell'altare maggiore nella chiesa vecchia⁷⁸ di San Severino, ove si vede detto santo

⁶⁴ [A]: sotto è.

⁶⁵ [A]: et oltre li due. [B]: et altri ne' due.

⁶⁶ Ms.: esso.

⁶⁷ [A]: nichetti.

⁶⁸ [A]: dentro sono. [B]: dove sono.

⁶⁹ [A]: sono le pitture.

⁷⁰ [A - B]: tal.

⁷¹ [Mentre Pietro Summonte, nella lettera a Marcantonio Michiel (1524, ed. 1925, p. 161), descrive soltanto «la figura di san Ieronimo che sede in un studio, dove son molti libri e sì vari di forma ***», con certe cartucce fixe nel muro con cera, delle quali alcuna parte sta separata dal loco come si stesce in aere», Cesare d'Engenio (1623, p. 111) cita sbrigativamente «la tavola dentrovi San Francesco e San Girolamo in atto di studiare, tanto al naturale che paiono vivi: il tutto fu opera di Colantonio ***, illustre pittor napolitano». Tutini, quindi, è il primo a fornire una presentazione dettagliata della cona realizzata da Colantonio per la cappella Rocco in San Lorenzo Maggiore].

⁷² [B]: benché.

⁷³ [A]: fe' altre pretiose pinture.

⁷⁴ [La notizia di un discepolato presso Colantonio è già nella *Napoli sacra* di d'Engenio (1623, p. 111): «Fu, fra gli altri, suo discepolo [di Colantonio] Vincenzo detto il Corso, illustre pittor napolitano, del quale altrove diremo»].

⁷⁵ [A - B]: fe' esso la.

⁷⁶ [A]: usanza antica.

⁷⁷ [Ad una *Salita al Calvario* in San Domenico, opera di Giovan Vincenzo Corso, accenna già d'Engenio (1623, p. 287bis) in questi termini: «D'incontro questa cappella è quella della famiglia Bucca d'Aragona, ove si vede un quadro in cui sono Christo Nostro Signore che porta la Croce su gli proprii homeri, et altri personaggi, d'eccellente pittura; e secondo si tiene, è opera di Vincenzo e, secondo altri, di Giovanni Corso, illustre pittore». La tavola è menzionata in maniera più concisa anche da Francesco de' Pietri nell'*Historia napoletana* (1634, p. 203): «nell'altare appresso il pergamo, l'immagine del Salvatore con la croce sugli homeri di quel Giovanni Corso»].

⁷⁸ [A]: antica.

abbate sedere con pivviale [87v] ricamato,⁷⁹ et a' lati vi sono molti santi con san Sosio martire et altri santi benedettini:⁸⁰ pittura bene intesa, con gran disegno e colorito, a fondo d'oro;⁸¹ nello scabello, poi, ove⁸² posa detto quadro, vi è dipinta in figure picciole la Vita di detto santo vagamente,⁸³ che è una delle belle opere siano in Napoli.⁸⁴

Andrea di Salerno, condiscipolo di Rafaele d'Urbino e scolar⁸⁵ di Pietro Perugino,⁸⁶ pittore stimatissimo e per lo disegno e per lo colorire sì vago, bello⁸⁷ che non solo ad oglio ma a guazzo fece in Napoli infinite dipinture,⁸⁸ come nella Cappella⁸⁹ di quei delle Castelle nella chiesa delle monache⁹⁰ di San Gaudioso, ove si vede⁹¹ il quadro di Nostra Signora che tiene Christo bambino nelle braccia, e ne' lati Sant'Elisabetta⁹² e San Gaudioso vescovo.⁹³ Nella chiesa di Santa Maria delle Gratie dipinse⁹⁴ a fresco la

⁷⁹ [B]: sedere in mezzo con pivviale tutto ricamato.

⁸⁰ [A]: con San Sosio martire et altri santi benedettini. [B]: con San Sosio martire et altri santi benedettini a' lati.

[L'opera è attestata sull'altare maggiore già da d'Engenio (1623, p. 317), il quale, tuttavia, non si sofferma sulla paternità dell'opera: «Nella tavola dell'altar maggiore dell'antica chiesa è San Severino vescovo, nel mezo di san Giovanbattista e di san Giovanni apostolo, e del medemo san Severino monaco e di san Sosio martire»].

⁸¹ [A]: bella di disegno e di colore in fondo d'oro all'antica. [B]: bene intesi per il disegno e per lo colorito, in fondo d'oro all'antica.

⁸² [A]: e nel scabello, ove. [B]: scabello, ove.

⁸³ [B]: sì vagamente.

⁸⁴ [A]: vi è dipinta in picciolo la Vita di detto santo sì vagamente e sì ben colorita che è una delle più belle opere siano in Napoli.

⁸⁵ [A - B]: scolaro.

⁸⁶ [Nella letteratura locale cinque-seicentesca non sembra esserci traccia alcuna di un probabile discepolato raffaellesco di Andrea da Salerno; aneddoto introdotto da Tutini e che avrebbe incontrato migliore fortuna presso Bernardo De Dominici (1742 ed. 2003-2104, II, pp. 508-510) nella Vita dedicata al pittore meridionale].

⁸⁷ [A - B]: vago e bello.

⁸⁸ [A]: pitture.

⁸⁹ [A]: delli Bucca.

⁹⁰ [A]: moniche.

⁹¹ [A - B]: Gaudioso si vede.

⁹² Ms.: Elisabet.

⁹³ [A]: et Sant'Elisabetta e San Gaudioso vescovo a' lati. [B]: e Sant'Elisabetta e San Gaudioso vescovo a' lati.

[La *Napoli sacra* è la fonte principale dalla quale Tutini ricava le prime attestazioni delle opere di Andrea da Salerno, fra cui questo dipinto, ormai perduto, del quale d'Engenio (1623, p. 201) così riferisce: «Nella Cappella della famiglia delle Castelle si vede la tavola in cui è la Reina de' Cieli col Puttino in grembo e santa Elisabetta, san Gaudioso et altri santi; il tutt'è opera d'Andrea di Salerno»].

⁹⁴ [A]: pittò.

tribuna di quella⁹⁵ et anco fe' il quadro dell'altar maggiore;⁹⁶ e nella cappella di quei della famiglia Di Lauro fe' il quadro Sant'Andrea Apostolo.⁹⁷ In San Domenico dipinse⁹⁸ a fresco tutta la Cappella de' Conti di Santa Severina Carrafa.⁹⁹ Nella Chiesa di San Severino de' monaci cassinensi, nella Cappella della famiglia Palma fe' il¹⁰⁰ quadro della Madre Santissima con San Giovanni Battista e Santa Giustina martire, e nello¹⁰¹ scabello la Cena di Christo con gli¹⁰² apostoli.¹⁰³ In San Giorgio de' Genovesi fe' la tavola¹⁰⁴ dell'altare¹⁰⁵ maggiore, che è San Giorgio che ammazza il dragone.¹⁰⁶ Nella chiesa di Santo Spirito de' frati domenicani vicino Palazzo, dentro del coro si vede un quadro¹⁰⁷ che è l'Adoratione de' Maggi et il quadro nella Cappella di Santa Barbara,

⁹⁵ [B]: quella chiesa.

[Gli affreschi della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli eseguiti da Andrea da Salerno sono attestati per la prima volta da d'Engenio (1623, p. 205): «Nella cupula o tribuna di questa chiesa sono molte figure a fresco, e nella Cappella della famiglia D'Angiolo è Sant'Antonio di Padova, le quali son opera d'Andrea di Salerno»].

⁹⁶ [Una prima traccia della tavola è offerta da Pietro Summonte (1524, ed. 1925, p. 164), che però assegna l'opera al pittore Pietro Suardo: «In Santa Maria delle Grazie un'altra cona della Visitazione, fatta pur qua di mano di un maestro Pietro, che poi si fe' eremita. Ipso era sardo»].

⁹⁷ [A]: et anco un quadro nella cappella della famiglia Lauro, che è un Sant'Andrea Apostolo. [B]: et anco fe' il quadro nella cappella di quei della famiglia Di Lauro, che è un Sant'Andrea Apostolo.

[Anche in questo caso una prima testimonianza del dipinto si rintraccia nella *Napoli sacra* (1623, p. 208): «Appresso è la Cappella della famiglia Di Lauro, ov'è la tavola dentrovi l'apostolo Sant'Andrea, la qual fu fatta da Andrea di Salerno»].

⁹⁸ [A]: pittò.

⁹⁹ [Gli affreschi, eseguiti per la Cappella dei Conti di Santa Severina in San Domenico Maggiore, e occultati nel corso degli interventi che interessarono l'edificio nella prima metà dell'Ottocento, sono già registrati da d'Engenio (1623, p. 271): «La cupula di questa cappella fu tutta dipinta da Andrea di Salerno»].

¹⁰⁰ [A]: Palma il.

¹⁰¹ [A]: nel.

¹⁰² [A]: i.

¹⁰³ [Un'attestazione dello scomparto centrale e della predella del polittico dei Santi Severino e Sossio è presenta già nella *Napoli sacra* (1623, p. 333): «Nella Cappella della famiglia Palma è la tavola dentrovi la Beatissima Vergine col Puttino nel seno, nel mezzo di san Giovanbattista e di santa Giustina, vergine e martire, ove anco sono molt'altre fi[g]ure, e di sotto è uno scabello in cui è la Cena del Signore con gli Apostoli: il tutto è opera d'Andrea di Salerno»].

¹⁰⁴ [A]: Genovesi la tavola.

¹⁰⁵ [A]: nell'altare. [B]: dell'altar.

¹⁰⁶ [Curiosamente Tutini menziona soltanto la parte inferiore dell'opera, nonostante d'Engenio (1623, p. 483) la descriva nella sua interezza: «Nell'altar maggiore è la tavola dentrovi la Madonna che tiene il suo Figliuolo nel seno, nel mezo di san Giovanni Battista, precursor del Signor, e san Giovanni evangelista, e di sotto san Giorgio martire, la qual fu opera d'Andrea di Salerno»].

¹⁰⁷ [A]: Nella chiesa di Santo Spirito vicino Palazzo, un quadro che è dentro del coro de' frati. [B]: Nella chiesa di Santo Spirito vicino Palazzo fe' un quadro dentro del coro de' frati.

alli cui lati vi è San Domenico e San Giacomo.¹⁰⁸ Non ramento li quadri fatti da questo valent'huomo e d'altri pittori napolitani e regnicoli che sono per le case de' particolari, che¹⁰⁹ non fenirebbemo¹¹⁰ per un pezzo.

[88r] Girolamo Cutignola napolitano,¹¹¹ che fiorì nel 1515,¹¹² illustre pittore, fe' la tavola de' Maggi nella Cappella della famiglia Fiodi¹¹³ nella chiesa di Montoliveto; e nella chiesa di Sant'Anello¹¹⁴ fe' un quadro con la Madonna che tiene Christo in braccia¹¹⁵ con San Giovanni Battista e San Paolo.¹¹⁶

Marco Cardito calavrese,¹¹⁷ che visse nel 1530, fu pittore di molta fama per le buone regole della pittura; fe' egli quella gran¹¹⁸ tavola nell'altar¹¹⁹ maggiore di Sant'Agostino,

¹⁰⁸ [A]: vi sono San Giacomo e San Domenico. [B]: vi è San Giacomo e San Domenico.

[Disperse all'inizio dell'Ottocento a seguito dell'abbattimento della chiesa di Santo Spirito di Palazzo, entrambe le tavole, *Santa Barbara tra san Domenico e san Giacomo apostolo* e *L'Adorazione dei Magi*, sono già attestate da d'Engenio nella *Napoli sacra* (1623, p. 545): «La tavola ch'è nella Cappella di Santa Barbara, vergine e martire, dentrovi la stessa santa nel mezzo dell'apostolo san Giacomo e san Domenico e la tavola dell'Adoratione de' Maggi, che sta nel coro di questa chiesa, furono opera d'Andrea di Salerno»].

¹⁰⁹ [A]: detto valent'huomo et altri pittori de cui furono *** case particolari poiché.

[Notizie sulle più note collezioni meridionali si ricavano dal *Forastiero* di Capaccio edito nel 1634; in particolare, l'erudito ricorda che «nella sua casa, don Antonio Carmignano, cavaliere di Montagna, conserva [...] una Madonna di Andrea di Salerno [...] un quadro con molte figure, di Andrea di Salerno» (1634, pp. 857-858)].

¹¹⁰ [B]: fenirebbimo.

¹¹¹ [A]: Girolamo da Cotignola di Napoli. [B]: Girolamo Cotignola napolitano.

[Nonostante fossero note le origini romagnole di Girolamo da Cotignola, biografato da Vasari (1568, IV, p. 499) a conclusione della Vita di Bartolomeo Bagnacavallo, Tutini non esita ad annoverare il pittore fra gli artisti meridionali].

¹¹² [A]: 1535.

¹¹³ [A]: Cappella de' Fiodi.

¹¹⁴ [A]: Santo Anello.

¹¹⁵ [A]: il Puttino in braccia. [B]: Christo puttino in braccia.

¹¹⁶ [Entrambe le opere ricordate già da Vasari (1568, IV, p. 499), in ambito locale sono registrate da d'Engenio (1623, p. 508) l'una «Nell'altar di questa cappella [della famiglia Fiodi in Monte Oliveto] veggiamo la tavola de' Maggi, fatta da Girolamo da Cottignuola, illustre pittor, il qual fu chiaro al mondo circa gli anni del Signore 1515», l'altra «Nella penultima cappella [della chiesa di Sant'Anello] è la tavola ov'è la Madonna col Figliuolo nelle braccia, e di sotto san Giovanni Battista e san Paolo apostolo, e nel scabello sono molti santi ritratti dal naturale, e fra gli altri santi, san Giovanni Battista e san Paolo apostolo che predicano; il tutto è opera di Girolamo Cottignuola, illustre pittore, il qual fiorì nel 1500» (1623, p. 216). De' Pietri (1634, p. 203), invece, rubrica frettolosamente una «tavola de' tre Magi di quel Girolamo da Cotignuola»].

¹¹⁷ [A - B]: [Nei due manoscritti a Girolamo da Cotignola segue Giovan Filippo Criscuolo anziché Marco Cardisco].

¹¹⁸ Ms.: gra.

¹¹⁹ [A - B]: altare.

ove si vede il santo che disputa con gli¹²⁰ eretici, et intorno vari ornamenti con¹²¹ diversi quadri della Vita di Christo: opera assai stimata.¹²²

Leonardo Castellano napolitano, discepolo del supradetto Marco, che visse nel 1560, le sue dipinture furono e sono molto lodate,¹²³ e particolarmente la tavola dell'altar¹²⁴ maggiore nella¹²⁵ chiesa di Monte Calvario de' frati zoccolanti, che è¹²⁶ Christo in Croce con li ladroni a' lati, la Vergine Santissima, San Giovanni et altri personaggi.¹²⁷

Filippo Criscono, discepolo del detto¹²⁸ Marco, fe' diverse buone pitture.¹²⁹

Pietro e Polito¹³⁰ Donzelli, fratelli napolitani della scola di Pietro Perugino, si resero famosi ne' tempi di Ferdinando Primo, re di Napoli, li quali pinsero¹³¹ a fresco tutte le stanze del Palazzo di Poggioreale l'history della Congiura di Marino Marzano, duca

¹²⁰ [A]: li.

¹²¹ [A]: e ve sono.

¹²² [Insieme a Girolamo Santacroce, Marco Cardisco è l'unico artista meridionale al quale Vasari dedica un'intera biografia; l'aretino rammenta in Sant'Agostino alla Zecca «allo altar maggiore una tavola a olio con grandissimo ornamento, e diversi quadri con istorie e figure lavorate, nelle quali figurò Santo Agostino disputare con gli eretici, e di sopra e dalle bande istorie di Cristo e Santi in varie attitudini: nella quale opera si vede una maniera molto continuata e che tira al buono delle cose della maniera moderna, et un bellissimo e pratico colorito in essa si comprende» (IV, p. 500). In tempi più vicini a Tutini, d'Engenio (1623, p. 384), seguito da de' Pietri (1634, p. 203), aggiunge un particolare interessante sulla genesi della tavola, riferendo che essa fu ricavata «dal disegno di Polidoro: il tutto fu opera di Marco Cardisco, illustre pittor calabrese, il qual fiorì nel 1530»].

¹²³ [A]: furono assai lodate le sue opere. [B]: furono molto lodate.

¹²⁴ [B]: alter.

¹²⁵ [A]: della.

¹²⁶ [B]: ch'è.

¹²⁷ [A conclusione della biografia di "Marco Calavrese", Vasari (IV, p. 527) annovera, fra i discepoli dell'artista, «Giovan Filippo Crescione pittor napolitano, il quale in compagnia di Lionardo Castellani suo cognato fece molte pitture e tuttavia fanno: dei quali per esser vivi et in continuo essercizio non accade far menzione alcuna». Dal momento che l'aretino non cita alcuna opera del pittore in quanto vivente, Tutini riesce a ricavare dalla *Napoli sacra* di d'Engenio (1623, p. 579) un'unica traccia dell'attività pittorica del Castellano e cioè la *Deposizione* per la chiesa di Monte Calvario, così presentata: «Nella tavola dell'altar maggiore è dipinto Nostro Signore in croce nel mezzo di due ladroni, e da una parte Nostra Signora e dall'altra san Giovanni evangelista, con altri misteri appartenenti all'history: il tutto è opera di Lonardo Castellano, singolar pittor napolitano, il qual fiorì nel 1560»].

¹²⁸ [A]: sopradetto.

¹²⁹ [Un «Giovan Filippo Crescione pittor napolitano» e allievo di Marco Cardisco è ricordato da Vasari (IV, p. 527) nella biografia dedicata al calabrese; da questa fonte Tutini ricava il suo Criscono, ma, non trovandone riscontro nella letteratura artistica napoletana, si limita col dire che realizzò alcune opere].

¹³⁰ Ms.: Politi.

¹³¹ [B]: pittarono.

di Sessa, che uccider voleva¹³² detto re suo cognato. Le pitture sono¹³³ assai esquisite, e per lo colorito e per l'inventione di molti personaggi che ivi si veggono,¹³⁴ in tanti quadri ben grandi quanto sono grande le mura delle camere.¹³⁵

Notar Giovan Angelo Criscuolo napolitano,¹³⁶ che fiori¹³⁷ nel 1550, non solo fu egli curiale, ma anche s'applicò alla pittura, nella quale fe' gran riuscita.¹³⁸ Di lui si veggono vari quadri in¹³⁹ [89v] diverse chiese¹⁴⁰ di Napoli, come in San Giacomo de' Spagnoli, nella Cappella della natione catalana il quadro dell'Assunzione della Madonna in Cielo;¹⁴¹ nella chiesa di San Luiggi di Palazzo de' frati minimi si vede un¹⁴² quadro: Christo deposto dalla croce, in braccio di Giosepe ab Arammattia¹⁴³ e Nicodemo; e vi

¹³² [B]: volea.

¹³³ [A]: Tutta l'istoria della Congiura di Marino Marzano, che voleva ammazzare detto re, che sono opere.

¹³⁴ [A]: per la bellezza del colorito e per l'inventione di molti personaggi.

¹³⁵ [A dar nota dell'intervento di Pietro e Polito del Donzello nella decorazione pittorica della perduta villa di Poggioreale è Giorgio Vasari (III, p. 253), il quale nella Vita di Giuliano da Maiano, autore del progetto della dimora suburbana di Alfonso duca di Calabria, rammenta che «il detto palazzo di Poggio Reale fece tutto dipignere da Piero del Donzello e Polito suo fratello». In ambito locale, invece, la letteratura artistica cinquecentesca – da Benedetto di Falco ad Angelo di Costanzo – dà nota esclusivamente del soggetto degli affreschi; diversamente, sul principio del Seicento Giulio Cesare Capaccio (1607, p. 435) è il primo a indicare, nella *Neapolitanæ historiæ*, l'identità degli artefici: «Structuræ exemplar edidit Iulianus è Maiano Alfonso Calabriae Duci charo. Idemq. Iulianus pingendum curavit à Petro Donzello & Polito eius fratre»; mentre d'Engenio (1623, p. 479) offre restituisce una testimonianza più completa: «Lo stesso tradimento fu anche divinamente dipinto da Pietro Donsello e da Polito suo fratello, eccellenti pittori fiorentini (i quali fiorirono negli anni di Christo 1440), nelle camere di Poggio Reale, ov'essendo andato un giorno a diporto il re Federigo d'Aragona, figliuolo dello stesso re Ferrante, col poeta Giacomo Sanazzaro, fu richiesto il poeta dal re che dovesse honorar quella pittura con qualche verso, et egli compose un sonetto, come nelle sue rime»].

¹³⁶ [A -B]: [Nei due manoscritti a Pietro e Polito del Donzello segue Cesare Turco, anziché Giovan Angelo Criscuolo].

¹³⁷ [B]: napolitano fiori.

¹³⁸ [A]: napolitano, non solo attese a esser curiale, ma anche alla pittura, ove riuscì valente artefice. [B]: non solo attende ad esser curiale ma anche alla pittura, nella quale riuscì assai bene.

¹³⁹ Ms.: in / in.

¹⁴⁰ [B]: in molte chiese.

¹⁴¹ [A]: Si veggono di lui in molte chiese di Napoli vari quadri come nella chiesa di San Giacomo de' Spagnoli.

[Al fine di delineare il catalogo delle opere di Giovan Angelo Criscuolo, Tutini trae profitto, ancora una volta, dalla consultazione della *Napoli sacra* di d'Engenio (1623, p. 537), prima fonte locale a registrare alcune imprese del pittore, a cominciare dal breve cenno all'*Assunta* in San Giacomo degli Spagnoli: «La tavola della cappella della natione catalana, ov'è l'Assunta, fu fatta da Notar Giovanni Angelo Criscuolo»].

¹⁴² [A]: Palazzo si vede in un. [B]: Palazzo de' frati minori si vede in un.

¹⁴³ [B]: Arammattia.

sono molte figure, come San Giovanni Evangelista, la Madalena, San Francesco di Paola, San Luiggi¹⁴⁴ re di Francia: opera assai vaga e bella; e nel refettorio di detti frati vi è pittato¹⁴⁵ un Crocefisso con altri misteri della Passione;¹⁴⁶ nella Cappella di San Nicola¹⁴⁷ vi fe' il¹⁴⁸ quadro dell'Adoratione de' Maggi.¹⁴⁹ Nella chiesa di Santo Stefano de' Mannesi fe' la tavola ben grande dell'altar maggiore, che è Santo Stefano lapidato da' giudei.¹⁵⁰ Nella chiesa di San Severino,¹⁵¹ nella Cappella di quei di casa di Massa fe' lo quadro dell'Annunciatione della Madonna.¹⁵²

¹⁴⁴ [A]: Luigi.

¹⁴⁵ [A]: Nel refettorio de detti frati minimi vi pittò. [B]: Nel refettorio de detti frati vi pittò.

¹⁴⁶ [A - B]: Passione del Signore.

[Entrambe le opere destinate alla chiesa di San Luigi di Palazzo, demolita per favorire l'erezione della fabbrica di San Francesco di Paola, sono attestate già da d'Engenio (1623, p. 551): «Inoltre, su la porta maggiore di questa chiesa è Dio Padre e di sotto il mistero della Pietà, dove in grembo di Nostra Signora è il Christo morto sostenuto da san Gioseffo e Nicodemo; qui anche sono San Giovanni evangelista, la Madalena, san Francesco di Paola e san Ludovico re di Francia, molto afflitti e dolenti della morte del Signore, d'eccellente e rara pittura: il tutto fu fatto da Notar Giovanni Angelo Criscuolo; questi dipinse il Christo su la croce con altre figure e misteri della Passione, che sono nel refettorio di questo luogo»; mentre una citazione *en passant* della Pietà s'individua nell'*Historia napoletana* di Francesco de' Pietri (1634, p. 203): «quel Dio Padre col mistero della Pietà su la porta di San Luigi, dove sono molte figure di somma eccellenza»].

¹⁴⁷ Ms.: Niclo.

[B]: Nicolò.

¹⁴⁸ [A - B]: lo.

¹⁴⁹ [A]: della Venuta de' Maggi nel 1560. [B]: della Venuta de' Maggi.

[Fra le opere disperse a seguito della demolizione della chiesa, d'Engenio (1623, p. 555) registra una *Adorazione dei Magi* che vede collocata nella cappella Nicuesa: «Nell'altar di questa cappella si vede la tavola della Venuta de' Maggi, la qual fu fatta da Notar Giovanni Angelo Criscuolo nel 1562».

¹⁵⁰ [A]: Fe' la tavola ben grande nell'altar maggiore di Santo Stefano de' Mannisi, che è la Lapidatione di detto santo. [B]: maggiore, che è la Lapidatione di detto santo.

¹⁵¹ [A]: In San Severino.

¹⁵² [A]: fe' l'Annunciatione della Madonna dall'angelo Gabriele. [B]: Madonna dall'angelo Gabriele.

[Del dipinto dell'*Annunciazione* in San Severino si ha notizia dalla *Napoli sacra* di d'Engenio (1623, p. 324): «Nella Cappella della famiglia Massa si vede la tavola ov'è l'Angiolo Gabriele ch'annuncia la Santissima Vergine, la qual è opera di Notar Giovanni Angiolo Criscuolo»].

Mastro Cola della Matrice¹⁵³ fu pittore assai celebre, il quale se ne passò¹⁵⁴ in Roma, dove fece delle pitture¹⁵⁵ assai commendate dal Vasaro,¹⁵⁶ dicendo che fu valente¹⁵⁷ e miglior pittore de' suoi tempi.¹⁵⁸

Giovan Bernardo Lama napolitano, visse nel 1550; nel¹⁵⁹ far ritratti dal naturale non hebbe pari.¹⁶⁰ Nella chiesa della Sapienza fe' la tavola¹⁶¹ dell'altar maggiore: Christo che disputa con li dottori.¹⁶² In San Giovanni Maggiore, nella Cappella degli Amodio si vede il¹⁶³ quadro Cristo deposto dalla croce, in grembo della Madonna sostenuta da due angeli.¹⁶⁴ In San Lorenzo, chiesa de' conventuali,¹⁶⁵ nella Cappella de' Rocchi fe' un¹⁶⁶ Santo Stefano lapidato da' giudei; nella Cappella della famiglia Rosa la¹⁶⁷

¹⁵³ [B]: dell'Amatrice.

¹⁵⁴ [A]: celebre se ne passò.

¹⁵⁵ [A]: dipinture.

¹⁵⁶ [A - B]: Vasari.

¹⁵⁷ [A - B]: un valente.

¹⁵⁸ [Tutini ricava queste poche righe dall'edizione Giuntina delle Vite vasariane, dove, in appendice alla biografia di Marco Cardisco, Vasari (IV, p. 527) menziona il pittore Cola dell'Amatrice, aggiungendo sbrigativamente che «fece in Ascoli, in Calavria et a Norcia molte opere che sono notissime, che gl'acquistarono fama di maestro raro e del migliore che fusse mai stato in que' paesi»].

¹⁵⁹ [B]: e nel.

¹⁶⁰ [A]: fu uno de' buoni pittori nel 1550, e nel far ritratti non hebbe paro.

[Un primo elogio delle abilità ritrattistiche di Giovan Bernardo Lama è riservato da Giovan Battista del Tufo nel manoscritto di fine Cinquecento *Ritratto o modello delle grandezze, delizie o meraviglie*, trascritto da Ottavio Morisani (1958, pp. 63-64): «ivi, donne, vedreste un Gio' Bernardo / che, con un solo sguardo, / ritra' del vivo un bel semblante altiero / di donna o cavaliere [...] Egli è così perfetto / che io vi giuro e prometto / che nello stizzo o abbozzamento è tale / che passa ogni mortale / onde l'opra è sì bella / cui scorger non si pote altro difetto / che mancarle il cammin con la favella»].

¹⁶¹ [A]: Si vede nella chiesa della Sapienza la tavola. [B]: Nella chiesa della Sapienza la tavola.

¹⁶² [La *Disputa tra i dottori*, ricollocata nella chiesa nuova della Sapienza a seguito dell'abbattimento della fabbrica preesistente, è registrata per la prima volta da d'Engenio (1623, p. 72): «Nell'altar maggiore si vede la tavola in cui è dipinta la Disputa di Christo Nostro Signore nel Tempio fra' dottori, nella qual è non men espressa l'ammirazione et audienza che danno a Christo i dottori che l'allegrezza di Maria e di Gioseffo ritrovandolo: il tutto d'eccellente pittura fatta da Gioanbernardo Lama, illustre pittor napolitano, il qual fu raro non sol nella pittura, ma anche nello stucco, e nel ritrarre dal naturale rarissimo; fiori nel 1550 incirca»].

¹⁶³ [A]: fe' lo.

¹⁶⁴ [A - B]: angeli.

[La *Deposizione* costituisce un altro dipinto menzionato per la prima volta da d'Engenio (1623, p. 57), che mostra di tenere il pittore in elevata considerazione: «Nella Cappella della famiglia Amodio è la tavola in cui è Christo deposto di croce in grembo alla Madre sostenuto da due angeli, la qual è opera di Giovanbernardo Lama, illustre pittor napolitano, huomo raro non solo nella pittura ma anche nello stucco, e nel ritrarre dal naturale rarissimo, il quale fiori nel 1550»].

¹⁶⁵ [A]: San Lorenzo de' conventuali.

¹⁶⁶ [A - B]: Rocchi un.

¹⁶⁷ [A]: Rosa il quadro. [B]: Rosa un quadro: la.

Madonna con Christo nelle braccia et a' lati¹⁶⁸ San Giovanni Battista e San Domenico.¹⁶⁹ Nella chiesa di San Domenico, nella Cappella de' Lanarii¹⁷⁰ il quadro di San Michele Archangelo.¹⁷¹ Nella chiesa delle monache [89r] di San Ligorio la tavola del'altar¹⁷² maggiore Christo ascendente in Cielo, con altri quadri a' lati;¹⁷³ e nella chiesa della Nunciata un quadro ben grande, che hoggi è posto¹⁷⁴ sopra la porta maggiore, che è l'Annunciatione¹⁷⁵ della Madonna: pitture tutte vaghe e di stima, e la maggior parte de' ritratti de' personaggi all'hora viventi.¹⁷⁶

Cesare Turco¹⁷⁷ da Ischitella, terra della Provincia di Capitanata: visse questo celebre pittore nell'anno 1560.¹⁷⁸ Si vede nella chiesa di Santa Maria delle Gratie, in una cappella un¹⁷⁹ quadro pittato da costui et è San Giovanni Battista che battezza¹⁸⁰ Christo

¹⁶⁸ [A]: con Giesù in braccia et alli lati.

¹⁶⁹ [Notizie delle due tavole di Giovan Bernardo Lama si rintracciano nella *Napoli sacra* (1623, p. 107): «In questa stessa cappella è la tavola della Lapidatione di santo Stefano, la qual è opera di Giovan Bernardo Lama»; «Quivi, nelle cappelle della famiglia Rosa sono due tavole dentrovi il Salvator del Mondo e la Reina de' Cieli col Figliuolo in grembo, e di sotto san Giovanni Battista e san Dominico; il tutto fu opera di Giovan Bernardo Lama» (1623, p. 114)].

¹⁷⁰ [A]: In San Domenico, nella Cappella delli Lanari. [B]: Nella Cappella de' Lanarii in San Domenico.

¹⁷¹ [A]: il quadro San.

[L'opera è attestata presso la cappella Lanaria già nella *Napoli sacra* (1623, p. 287bis): «La tavola di questa cappella, in cui è dipinto l'Angelo Michele che tiene sotto i piedi conculcato il demonio, fu fatta da Giovan Bernardo Lama»].

¹⁷² [A - B]: dell'altar.

¹⁷³ [A]: alli lati.

[L'Ascensione eseguita per la chiesa di San Gregorio Armeno, detta anche San Ligorio, è già citata nella *Napoli sacra* (1623, p. 363): «Nell'altar maggiore è la tavola dentrovi quado Christo salì in Cielo da una candida nube velato: il tutto fu opera di Giovan Bernardo Lama»].

¹⁷⁴ [A]: grande, hoggi è posto. [B]: grande, hoggi posto.

¹⁷⁵ Ms.: Annunciatione / Annuciatione.

[A]: Nunciatione. [B]: la Anunciatione.

¹⁷⁶ [A]: personaggi tutti ritratti dal vivo. [B]: e la maggior parte ritratti da personaggi vivi.

¹⁷⁷ [A - B]: [Nei due manoscritti a Giovan Bernardo Lama segue Silvestro Buono, anziché Cesare Turco].

¹⁷⁸ [A]: Capitanata, celebre pittore dell'anno 1560.

¹⁷⁹ [B]: Nella chiesa di Santa Maria delle Gratie, in una cappella si vede un.

¹⁸⁰ [A - B]: battezza.

nel fiume Giordano.¹⁸¹ Nella chiesa di Santa Marta si vede¹⁸² la tavola nell'altar¹⁸³ maggiore, che è la Resurrettione di Lazaro, et in essa vi è Marta e Madalena con molti personaggi.¹⁸⁴ In Sant'Agostino,¹⁸⁵ nella cappella di quei¹⁸⁶ della terra di Aierola¹⁸⁷ vi è il quadro¹⁸⁸ Sant'Andrea¹⁸⁹ Apostolo e Sant'Antonio Abbate.¹⁹⁰

Silvestro Buono napolitano,¹⁹¹ discepolo di¹⁹² Giovan Bernardo, fu pittore assai buono conforme al suo cognome, e le sue pitture eccitano a divotione per la vaghezza e per lo disegno, per lo colorito e per la compositione.¹⁹³ Nella chiesa di San Ligorio, nella Cappella delli¹⁹⁴ Caraccioli si vede¹⁹⁵ lo quadro della Decollatione di San Giovanni Battista.¹⁹⁶ In San Pietro ad Aram,¹⁹⁷ dentro del coro, dietro l'altar maggiore¹⁹⁸ vi è un

¹⁸¹ [A]: da costui pittato da costui, et è San Giovanni che battezza Christo nel Giordano.

[Spettano a d'Engenio (1623, p. 206) le poche notizie su Cesare Turco; in particolare le attestazioni delle tre tavole da lui citate sono riprese da Tutini per abbozzare un catalogo dell'artista, fra cui il *Battesimo di Cristo*: «A destra della porta maggiore è una cappella dove è la tavola del Battesimo di Christo, la qual fu fatta da Cesare Turco, illustre [pittor] d'Ischitella, terra di Capitanata, provincia nel Regno di Napoli, e fiorì nel 1560»].

¹⁸² [A]: fe'. [B]: pittò.

¹⁸³ [A]: dell'altar. [B]: dell'altare.

¹⁸⁴ [A]: ove si vede Marta e Madalena con molta gente ivi radunata. [B]: et si vede in essa Marta e Madalena con molta gente ivi radunata.

[Ancor prima che la *Resurrezione di Lazzaro* andasse dispersa a seguito della rivolta capeggiata da Masaniello nel 1647, d'Engenio (1623, p. 227) ne registra la collocazione sull'altare maggiore della chiesa di Santa Marta: «Nell'altar maggiore è la tavola della Resurrettione di Lazaro, il qual uscendo dal sepolcro involto nel lenzuolo, sta ritto con maraviglia degli apostoli et d'altri; evvi Marta et Maria Maddalena buttate avanti i piedi di Nostro Signore: il tutto fu opera di Cesare Turco»].

¹⁸⁵ [B]: In Santo Agostino.

¹⁸⁶ [A - B]: quelli.

¹⁸⁷ [A]: d'Aierola.

¹⁸⁸ [A - B]: si vede il quadro che è.

¹⁸⁹ [B]: Santo Andrea.

¹⁹⁰ [Attualmente in cattivo stato di conservazione, la tavola è registrata in Sant'Agostino alla Zecca già da d'Engenio (1623, p. 388): «Nello stesso luogo è la cappella di quelli della terra d'Aierola, nel ducato d'Amalfi, ov'è la tavola dentrovi la Madonna col Puttino nel seno e di sotto sant'Andrea apostolo e sant'Antonio abbate, la qual fu fatta da Cesare Turco»].

¹⁹¹ [A - B]: [Nei due manoscritti a Cesare Turco segue Girolamo Capece, anziché Silvestro Buono].

¹⁹² [A - B]: del supradetto.

¹⁹³ [A]: le sue opere eccitano a devotione per la vaghezza, per lo disegno e per la compositione e per lo colorito. [B]: per la vaghezza, per lo disegno, e per la compositione e per lo colorito.

¹⁹⁴ [B]: de.

¹⁹⁵ [A]: Si vede nella chiesa di San Ligorio, nella Cappella delli Caraccioli.

¹⁹⁶ [La *Decollazione di San Giovanni Battista* in San Gregorio Armeno è ricordata per la prima volta da d'Engenio (1623, p. 364): «Nella quinta cappella a destra della porta maggiore è la tavola della Decollatione di san Giovanni Battista, la qual è opera di Silvestro Buono»].

¹⁹⁷ [A]: Ara.

¹⁹⁸ [A]: maggior.

quadro, benché picciolo, ove è pittato¹⁹⁹ Christo che fa oratione all'Orto,²⁰⁰ che non poca divotione²⁰¹ reca a' riguardanti, nel quale si vede gran disegno.²⁰² Nella chiesa di Santa Maria Piedigrotta vi è un quadro ove è²⁰³ una Madonna col Puttino in braccia,²⁰⁴ assai bello. Nella chiesa di Santa Caterina a Formello, nella Cappella di quei delle Castelle il quadro l'Adoratione de' Maggi.²⁰⁵ Nella chiesa di San Lorenzo²⁰⁶ de' conventuali, nella cappella di²⁰⁷ quei di casa Ferraiolo il²⁰⁸ quadro d'una Madonna supra d'una nube col Bambino, e di sotto Santa Margarita e Sant'Antonio da Padua: tutte opere assai vaghe e devote.²⁰⁹

[89v] Giovan Filippo Criscuolo di Gaeta,²¹⁰ discepolo di Andrea di Salerno e stimato pittore, e per il disegno, colorito et inventione assai celebre, visse egli nel 1570.²¹¹ Fe'

¹⁹⁹ [A]: picciolo, che è.

²⁰⁰ [B]: Horto.

²⁰¹ [A]: devotione.

²⁰² [A]: disegno, con li discepoli che dormono.

[Una prima attestazione dell'opera in San Pietro ad Aram è fornita da d'Engenio (1623, p. 424): «Nel coro di questa chiesa è un picciol quadro in cui è Christo Nostro Signore che fa oratione all'horto, il qual fu fatto da Silvestro Buono»].

²⁰³ [A]: Si vede di questo valent'huomo nella chiesa di Santa Maria Piedigrotta un quadro che è. [B]: Di questo valent'huomo si vede nella chiesa di Santa Maria Piedigrotta un quadro ch'è.

²⁰⁴ [A]: braccio.

²⁰⁵ [A]: delle Castelle l'Adoratione de' Maggi. [B]: delle Castelle l'Adoratione de' Maggi.

[È nella *Napoli sacra* (1623, p. 149) la prima citazione della tavola eseguita per la chiesa di Santa Caterina a Formello «ove si vede una turba de soldati e cortegiani che gli seguono, con gran ingegno et arte fatta da Silvestro Buono»; successivamente, l'opera è elogiata da de' Pietri (1634, p. 202) nell'*Historia Napoletana*: «E per cominciare dalla già detta Chiesa di S. Caterina, quivi è bellissima tavola dell'Adoration de' Magi, opera di Silvestro Buono napoletano»].

²⁰⁶ [A - B]: In San Lorenzo.

²⁰⁷ [A]: de.

²⁰⁸ [A]: un.

²⁰⁹ [A - B]: di Padua: opera assai vaga.

[L'attestazione del dipinto in San Lorenzo Maggiore è presente già nella *Napoli sacra* di d'Engenio (1623, p. 114): «Nello stesso luogo è la Cappella della famiglia Ferraiola, ov'è la tavola dentrovi la Madonna col Puttino in seno e di sotto sant'Antonio di Padova e santa Margarita vergine e martire, la qual fu fatta da Silvestro Buono, illustre pittor napolitano, il qual fiorì nel 1590: questo fu discepolo di Giovan Bernardo Lama»].

²¹⁰ [A - B]: [Nei due manoscritti a Silvestro Buono segue Pietro Frangione, anziché Giovan Filippo Criscuolo].

[Utilizzando la *Napoli sacra* (1623, p. 170), Tutini è in grado di delineare un breve profilo del Criscuolo, a cominciare dalle origini meridionali dell'artista: «illustre pittor gaetano, discepolo d'Andrea di Salerno, il qual fiorì nel 1570 incirca»].

²¹¹ [A]: Salerno, stimato pittore, e per il disegno, colorito et inventione, fiorì nel 1570. [B]: fiorì nel 1570.

nella chiesa di San Pietro a Maiella de' monaci celestini in Napoli,²¹² in una cappella il quadro dello Sponsalizio di Santa Caterina che da Christo gli viene posto l'anello nel dito,²¹³ ove²¹⁴ è la Madonna e San Pietro Celestino.²¹⁵ Fe' anche la²¹⁶ tavola nell'altare maggiore della chiesa delle monache²¹⁷ di Donnaregina: l'Assunzione²¹⁸ della Madonna, con molti santi dell'ordine franciscano²¹⁹ in altri quadri d'intorno a detta tavola.²²⁰ Nella chiesa delle monache²²¹ di Regina Celi fe' parimente²²² la tavola dell'altar maggiore, similmente l'Assunta della Beata Vergine.²²³ Nella chiesa di²²⁴ Santa Patrizia,²²⁵ nella chiesa di dentro ove dimorano le moniche, nell'altar maggiore la tavola dell'Adoratione de' Maggi, assai bella per esser ben grande; nel quale si veggono gran moltitudine de' personaggi ben designati e coloriti.²²⁶ Nella chiesa di Santa Maria delle Gratie, in una cappella il²²⁷ quadro ove è²²⁸ la Madonna con Christo

²¹² [A]: Nella chiesa di San Pietro a Maiella fe'.

²¹³ [B]: dito.

²¹⁴ [A]: anello ove.

²¹⁵ [Il dipinto raffigurante il *Matrimonio mistico di santa Caterina alla presenza di san Pietro Celestino* eseguito dal Criscuolo per la chiesa di San Pietro a Maiella è registrato già da d'Engenio (1623, p. 75): «Sopra la porta picciola di questa chiesa è il Christo fanciullo nel seno della Madre, che sposa santa Caterina nella presenza di san Pietro Celestino e d'altri santi; il tutto è opera di Giovan Filippo Criscuolo, discepolo d'Andrea di Salerno, illustre pittor di Gaeta, il qual fiorì nel 1570»].

²¹⁶ [A]: Fe' la.

²¹⁷ [B]: moniche.

²¹⁸ [A]: Assunta.

²¹⁹ [B]: dell'ordine della religione franciscana.

²²⁰ [A]: et altri quadri pittò nella detta tavola. [B]: in altri quadri posti in detta tavola.

[Realizzato per il monastero di Santa Maria Donnaregina, dell'intero polittico d'Engenio (1623, p. 170) ricorda esclusivamente la tavola, forse quella centrale, senza specificarne il soggetto].

²²¹ [B]: moniche.

²²² [A]: anche.

²²³ [A]: altare maggiore che è pur l'Assunzione della Beata Vergine. [B]: Assunzione della Vergine.

[Del polittico, andato perduto nell'Ottocento, d'Engenio (1623, p. 195) si limita a registrare una «tavola dell'altar maggiore di questa chiesa», senza, tuttavia, definirne il soggetto].

²²⁴ [A]: de.

²²⁵ [A - B]: Patritia.

²²⁶ [A]: dentro, la tavola ben grande dell'altare maggiore, che è l'Adoratione de' Maggi, assai bella per la moltitudine de' personaggi e disegno. [B]: dentro, la tavola ben grande dell'altar maggiore, che è l'Adoratione de' Maggi, assai bella per la moltitudine de' personaggi, disegno e colorito.

[L'opera era già nota a d'Engenio (1623, p. 182): «La tavola dell'altar maggiore di questa chiesa, dentrovi la Venuta de' Maggi in Betlem, con gran numero d'huomini, è opera di Giovan Filippo Criscuolo»].

²²⁷ [A]: lo. [B]: un.

²²⁸ [A]: con.

nelle braccia,²²⁹ San Giovanni Battista e Sant'Andrea.²³⁰ Nella chiesa di San²³¹ Luca de' pittori, nell'altare grande il quadro di San Luca Evangelista.²³² Nella chiesa di Sant'Agostino, nella Cappella de' Villarosa il²³³ quadro con la Madonna.²³⁴ Nella chiesa di San Crispino, in uno altare si vede il²³⁵ quadro con la Madonna et a' lati Santi Filippo e Giacomo Apostoli:²³⁶ opera assai rara; et²³⁷ tutto il soffitto di questa chiesa fu pittato²³⁸ da questo sì²³⁹ valente pittore.

Girolamo Capece,²⁴⁰ nobile napoletano, che visse nel 1570, grandemente si delettò della pittura e della scoltura.²⁴¹ Fe' egli un quadro nella sua Cappella²⁴² e degli²⁴³ altri

²²⁹ [A]: in braccio.

²³⁰ [Eseguito per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, il dipinto è già ricordato nella *Napoli sacra* (1623, p. 206): «Nella seconda è la tavola dentrovi la Madonna col Puttino nel seno e di sotto san Giovanni Battista e sant'Andrea apostolo: il tutto è opera di Giovan Filippo Criscuolo»].

²³¹ [A - B]: Santo.

²³² [A - B]: nell'altare lo quadro di San Luca.

[Anche di questo dipinto si ha notizia dalla *Napoli sacra* di d'Engenio (1623, p. 381): «Nell'altar di questa chiesa è una bellissima tavola in cui è San Luca evangelista, la quale fu fatta da Giovan Filippo Criscuolo»].

²³³ [A - B]: un.

²³⁴ [A]: delle Madonna.

[L'opera è segnalata da d'Engenio (1623, p. 385): «Nella Cappella della famiglia Villarosa, al presente spenta, si vede la tavola dentrovi il ritratto della Beata Vergine di eccellentissima pittura, la qual è opera di Giovan Filippo Criscuolo, benché altri dicono che sia di Andrea di Salerno». La paternità al Sabatini, invece, è avanzata da de' Pietri (1634, pp. 202-203): «Andrea di Salerno, il qual è anche autore della pregiatissima imagine della Vergine col Putto nel seno nella Cappella della famiglia Villarosa in Sant'Agostino»].

²³⁵ [A - B]: un.

²³⁶ [A]: l'apostoli san Filippo e San Giacomo. [B]: i Santi apostoli Filippo e Giacomo.

²³⁷ [A - B]: e.

²³⁸ [A]: chiesa pittato.

²³⁹ [B]: da sì.

²⁴⁰ [A - B]: [Nei due manoscritti a Giovan Filippo Criscuolo segue Marco Cardisco, anziché Girolamo Capece].

²⁴¹ [A]: si delettò grandemente della pittura e scoltura. [B]: si diletto della pittura e scoltura.

²⁴² [A - B]: Cappella sua.

²⁴³ Ms.: ed'egli.

Capeci in San Domenico:²⁴⁴ un Christo in croce, che viene assai stimato;²⁴⁵ e fe' di rilievo²⁴⁶ il Crocefisso di legno che sta supra²⁴⁷ l'architravo di detta²⁴⁸ chiesa.²⁴⁹

[90r] Pietro Frangione napolitano, pittore assai stimato²⁵⁰ nel suo tempo. Vedesi nella chiesa delle monache dell'Egittica, in una cappella, un²⁵¹ quadro: la Madonna con Christo e molti martyri²⁵² franciscani insieme, supra²⁵³ delle²⁵⁴ nubi, e di sotto molt'anime del Purgatorio.²⁵⁵

Francesco Curia napolitano, celebre pittore de' nostri tempi e sì famoso che equiparare si può²⁵⁶ con qualunque valente pittore de' secoli passati per ragione di tutte le regole della buona pittura. Nel Domo, nella Cappella de' Seripanni fe' lo quadro della Pietà Christo deposto dalla croce.²⁵⁷ In San Lorenzo de' conventuali fe'

²⁴⁴ [A]: In San Domenico fe' egli un quadro nella Cappella sua e degli altri Capeci.

²⁴⁵ [A]: un Christo in croce, che viene stimato.

²⁴⁶ [A]: rilievo.

²⁴⁷ [A - B]: sopra.

²⁴⁸ [A]: questa.

²⁴⁹ [A - B]: [Nei due manoscritti a Girolamo Capece segue Notar Giovan Angelo Criscolo, anziché Pietro Frangione].

[Le origini nobili, la formazione da autodidatta nonché la versatilità dell'artista, esemplificata dal dipinto eseguito per la cappella di famiglia in San Domenico, sono dati forniti da d'Engenio nella *Napoli sacra* (1623, p. 273): «Nella Cappella della famiglia Capece è la tavola dentrovi il Christo su la croce, opera di Girolamo Capece della stessa piazza, vero ornamento de' cavalieri di suo tempo, perciocché oltre le sue polite lettere e cavalcare, sapeva di musica e da sé imparò dipingere col veder solamente i pittori; e fe' tal profitto in tal arte che i pittori, vedendo l'opere sue, restano pieni di stupore. Si delettò anche di tutte l'arti mecaniche, e perciò tenea in sua casa tutti i stromenti necessari a quelle. Fe' anche il Christo di legno che veggiamo nell'architrave di questa chiesa; fiori nel 1570». Nel decennio successivo, le medesime informazioni sono fornite anche da de' Pietri nell'*Historia Napoletana* (1634, p. 203), oltre che da Capaccio prima in *Il Forastiero* (1634, p. 719) poi in *Il Secretario* (1635, p. 710: «Si stima cosa di conto quel Crocifisso di man di Girolamo Capece, cavaliere napoletano, nella cappella della sua famiglia»)].

²⁵⁰ [A]: pittore stimato.

²⁵¹ [A]: tempo. Nella chiesa delle monache dell'Egittica in una cappella fe' un. [B]: tempo. Nella chiesa delle monache dell'Egittica, in una cappella fece un.

²⁵² [A - B]: martiri.

²⁵³ [A - B]: sopra.

²⁵⁴ [A]: da.

²⁵⁵ [Prima del manoscritto di Tutini, la sola fonte a dare conto di questo pittore è la *Napoli sacra* di d'Engenio (1623, p. 426) a proposito di un dipinto eseguito per la chiesa di Santa Maria dell'Egittica: «Nella seconda cappella è la tavola in cui è la Regina de' Cieli col Figliuolo che dorme nel suo seno, e per questo la chiamano Santa Maria del Riposo; sonvi anco sei Martiri della religione franciscana e di sotto molt'anime nelle pene del Purgatorio: il tutto fu opera di Pietro Frangione»].

²⁵⁶ [A]: si può equiparare.

²⁵⁷ [A]: quadro della Pietà.

quella superba tavola e ben grande, che è San Francesco in aere, che dà il cordone a deverse persone;²⁵⁸ et ivi sono ritratti dal naturale molti che sono cinti da' frati col cordone: pittura e per il disegno, inventione, colorito assai bella e stimata dagli intendenti.²⁵⁹ In Santa Caterina a Formello si veggono in due cappelle due quadri di gran stima:²⁶⁰ nella²⁶¹ Cappella delli Tocchi una Madonna con Christo in braccia, con Santi Filippo e Giacomo Apostoli;²⁶² et in quella delli²⁶³ Maresca una Madonna in²⁶⁴ aere con Christo in seno e di²⁶⁵ sotto alcuni santi, e tra gli altri san Tomaso d'Aquino che tiene sotto del²⁶⁶ braccio una quantità di²⁶⁷ libri; et ambidue²⁶⁸ questi quadri non si possono desiderare²⁶⁹ migliori.²⁷⁰ In Sant'Andrea a Nido vi è il²⁷¹ quadro dell'altar

[In cattivo stato di conservazione, il dipinto è attestato da d'Engenio (1623, p. 31): «Nella Cappella della famiglia Seripanna è la tavola dentrovi la Pietà di rara pittura, opera di Francesco Curia, nostro napoletano, huomo veramente illustre e famoso non solo fra' pittori de' nostri tempi, ma fra gli antichi ancora»].

²⁵⁸ [A]: In San Lorenzo de' conventuali fe' un quadro ben grande et assai bello, pieno di personaggi d'inventione, colorito e disegni, et è San Francesco in aere che dà il cordone a deverse persone. [B]: In San Lorenzo de' conventuali fe' un quadro ben grande, assai bello, di personaggi d'inventione, di colorito e disegno, et in aere si vede San Francesco che dà il cordone a diverse persone.

²⁵⁹ [A]: e quivi si veggono ritratti molte persone che prendono il cordone da loro ordine de' frati ritratti dal naturale, che è una superba opera. [B]: et ivi sono ritratti dal naturale molte persone che sono cinte da' frati col cordone, che è una pittura assai degna.

²⁶⁰ [A]: In Santa Caterina a Formello vi sono in due cappelle due quadri di detto valent'huomo. [B]: In Santa Caterina a Formello, in due cappelle due quadri assai stimati.

²⁶¹ [A]: uno nella. [B]: et v'è nella.

²⁶² [A]: che è una Madonna con Christo in grembo con Santi Filippo e Giacomo. [B]: con Santi Filippo e Giacomo.

[Un primo cenno ai due dipinti, seppur generico, è presente nell'*Historia napoletana* di Francesco de' Pietri (1634, p. 202): «Sonovi nella Cappella de' Tocchi, et altrove, di molte belle cose del già detto Francesco Curio, anch'egli nostro napoletano»].

²⁶³ [A - B]: e nella Capella di quei.

²⁶⁴ [B]: in braccia.

²⁶⁵ [A]: una Madonna *** in aere *** da nubi con Christo bambino, di. [B]: Christo bambino, di.

²⁶⁶ [B]: il.

²⁶⁷ [A]: de.

²⁶⁸ [A]: entrambi due.

²⁶⁹ [B]: desiderar.

²⁷⁰ [A]: [in questo punto termina l'esemplare VI.B.10 (A)].

[Il dipinto è riferito a Francesco Curia già da d'Engenio (1623, p. 152): «La tavola della Cappella della famiglia Maresca, in cui è la Madonna col Figliuolo in grembo e di sotto san Tomaso d'Aquino, santa Caterina vergine e martire, et altri santi, è opera di Francesco Curia»].

²⁷¹ [B]: Nido il.

maggiore, assai grande, et è Sant'Andrea Apostolo e San Marco: pittura sì rara che ben settecento scudi fu pagata.²⁷²

Fabritio Santa Fede napolitano, degno pittore.²⁷³ Nella chiesa dello Spirito Santo fe' nella Cappella delli Riccardi il quadro della²⁷⁴ Madonna del Soccorso.²⁷⁵ Nello soffitto di Santa Maria la Nova fe' il quadro di mezzo che è la [90v] Vergine²⁷⁶ Santissima coronata in Cielo.²⁷⁷ Nella chiesa del Monte della Misericordia, in una cappella è il²⁷⁸ quadro di Marta e Madalena che riceveno Christo in loro casa.²⁷⁹ In Santo Severino, nella Cappella de' Medici, allato la sagrestia, vi è un quadro: vi è una²⁸⁰ Madonna con Christo in braccia, San Benedetto, San Mauro e San Placido:²⁸¹ pittura assai degna. Nella chiesa di Regina Celi, monastero di monache, nella²⁸² Cappella de'²⁸³ Salmi il quadro che è la²⁸⁴ Madonna con Giesù nelle braccia²⁸⁵ San²⁸⁶ Luca e San Benedetto; et

²⁷² [L'opera è segnalata nella chiesa di Sant'Andrea a Nilo già da d'Engenio (1623, p. 296): «Hor questi non solo l'hanno abbellita et ornata, come si vede, ma nell'altar maggiore hanno fatta una bellissima tavola, ove hanno speso da 700 scudi, la qual fu dipinta da Francesco Curia»].

²⁷³ [B]: napolitano. Nella.

²⁷⁴ [B]: Riccardi la.

²⁷⁵ [Un primo riferimento a una tavola realizzata per la chiesa di Santo Spirito si rintraccia nella *Napoli sacra* di d'Engenio (1623, p. 520): «Nella Cappella del Consiglier Riccardo è la tavola ove si vede la Reina de' Cieli detta del Soccorso, fatta da Fabritio Santa Fé; le figure fatte a fresco nella volta di questa cappella sono opera di Luigi Roderico»].

²⁷⁶ Ms.: Ma- / Vergine.

²⁷⁷ [B]: fe' il quadro di mezzo al soffitto di Santa Maria la Nova: la Vergine Santissima coronata in Cielo. [d'Engenio (1623, p. 486) riferisce genericamente del rinnovamento seicentesco che interessò la chiesa: «del tutto disfatta e di nuovo all'uso delle moderne rifatta et abbellita, non solo di bellissimo soffitto dorato, con stucchi et varie pitture adornando le mura»; Capaccio (1634, p. 885) riporta i nomi dei tre artisti coinvolti nell'abbellimento del soffitto: «Entriamo poi nella chiesa e vedrete un soffitto indorato, frapostevi vaghe figure di Santafede, Imperato e Luiggi Siciliano»].

²⁷⁸ [B]: cappella il.

²⁷⁹ [B]: Christo. In.

[L'opera, eseguita dal Santafede per il Pio Monte della Misericordia, è ricordata, seppur frettolosamente, da Cesare d'Engenio (1623, p. 141): «Nell'anno 1605 comprarono due case, ov'eressero una bella et magnifica chiesa con principali pitture fatte da Michelangiolo Caravaggio, da Fabritio Santa Fede e da altri pittori, sotto titolo di Santa Maria della Misericordia»].

²⁸⁰ [B]: sagrestia, una.

²⁸¹ [B]: braccia, con San Benedetto e San Placido e San Mauro.

²⁸² [B]: Celi, nella.

²⁸³ [B]: delli.

²⁸⁴ [B]: quadro la.

²⁸⁵ Ms.: brac.

²⁸⁶ [B]: in braccio e San.

altre pitture²⁸⁷ fatte da questo pittore eccellente, e de tutti li supradetti, in diverse altre parti e chiese di Napoli, e fuori ancora.²⁸⁸

Giuseppe Cesare,²⁸⁹ detto Gioseppino,²⁹⁰ nato in Arpino, città del Regno, e non come falsamente asseriscono l'invidiosi delle glorie del²⁹¹ Regno di Napoli.²⁹² Fu a' nostri tempi famosissimo pittore e di gran stima. Pittò in Roma in San Giovanni Laterano et in altri luoghi, ma supratutto dipinse²⁹³ tutto il soffitto della sagrestia della Certosa di Napoli detta San Martino, a fresco, e parte della lamia del coro: opera maravigliosa che migliorar non si può.²⁹⁴

Filippo d'Angeli²⁹⁵ napolitano, pittore assai celebre, nato in Napoli e non in Roma come il Baglione dice; e corsa²⁹⁶ la fama del suo ben dipingere, fu dal Gran Duca chiamato in Fiorenza, ove da quella Altezza fu ben riconosciuta la sua virtù.²⁹⁷

²⁸⁷ [B]: opere.

²⁸⁸ [B]: singolare in diverse parti di Napoli rimanenti.

²⁸⁹ Ms.: ~~d'Arpino~~.

²⁹⁰ [B]: Giuseppe Cesare d'Arpino.

²⁹¹ Ms.: di ~~del~~.

²⁹² [B]: glorie di Napoli.

[L'allusione è a quanto riferito da Giovanni Baglione (1642, p. 369) nella biografia dedicata al Cavalier d'Arpino, a suo dire nato a Roma ma fattosi soprannominare d'Arpino «per amore della Patria del Padre, o per gratificarsi i regnanti Boncompagni Signori d'Arpino, da' quali haveva havuto principio la sua buona fortuna»].

²⁹³ Ms.: dipinese.

²⁹⁴ [B]: dipinse nella Certosa di Napoli detta San Martino, parte della lamia del coro et tutto il soffitto della sagrestia: opera maravigliosa che miglior non si può desiderar.

[Sul ritorno del Cavalier d'Arpino a Napoli per affrescare la sagrestia della Certosa di San Martino informa il fiammingo Karel van Mander nello *Schilderboek* (1618, ff. 112v-114v), mentre, fra gli autori di periegetica napoletana, Giulio Cesare Capaccio nel *Forastiero* (1634, p. 842) segnala l'intervento del pittore nelle aree del coro e della sagrestia del complesso certosino. Tuttavia, la fonte dalla quale Tutini attinge per questo breve profilo biografico sembra essere la Vita del pittore redatta da Giovanni Baglione (1642, p. 369), il quale accenna sia alle imprese della Certosa sia ai lavori in Laterano: «E nel pontificato di Papa Sisto V dipinse sopra la porta di dentro, a piè delle scale del Palagio di S. Gio. Laterano, che riesce alla Scala Santa; e sono due figure maggiori del naturale, una rappresenta la Religione, e l'altra la Giustizia dalle bande dell'Arme del Pontefice, fatte con quella sua vaga maniera [...] Poi andò a Napoli chiamato dal Priore di S. Martino, Padre della Certosa, dove dipinse la Cupola della Chiesa; e dopo colorì nella Sagrestia diverse Storie della Passione di N. Signore di mezzana grandezza con figure piccole, che erano mirabilmente dal suo genio formate»].

²⁹⁵ [A]: Angelo.

²⁹⁶ [B]: scorsa.

²⁹⁷ [B]: fu regalato.

[Nonostante polemizzi con la fonte, Tutini ricava dalla biografia baglioniana di Filippo Napoletano (1642, p. 335) le poche informazioni necessarie a realizzare un sintetico medaglione del pittore; in particolare da questo passo: «Filippo d'Angeli, detto il Napolitano, nacque egli in Roma ma da piccolo

Fiorirono poi famosissimi pittori napolitani, come Giovan Battista Caracciolo²⁹⁸ napolitano, il cavalier Massimo napolitano, quali fecero pitture ad oglio et a fresco di gran valuta e consideratione;²⁹⁹ sì come Giovan Antonio Di Amato,³⁰⁰ Girolamo d'Arena, Francesco [91r] Imparato, che nel soffitto di Santa Maria la Nova fece diversi quadri a concorrenza d'altri valenti pittori che vi dipinsero, e Carlo Sellito:³⁰¹ tutti napolitani.³⁰² Vi fu parimente Luigi Carbone,³⁰³ che in far paesi non hebbe paro, sì come³⁰⁴ Anello Falcone in pittar battaglie fu raro,³⁰⁵ e suo coetaneo fu Andrea de Lione, similmente pittore di battaglie,³⁰⁶ e Domenico Gargiulo, Giuseppe d'Amato.³⁰⁷ In pinger poi fiori e frutti dal naturale celebri assai furono³⁰⁸ Luca Forte, Iacovo Recco et Ambrosiello; e tutti furono napolitani.³⁰⁹ Et altri celeberrimi pittori.³¹⁰

fu menato in Regno dal Padre [...] Andossene a Fiorenze, e da quell'Altezza fu amorevolmente ricevuto, & alcun tempo dimorovvi; e dalla magnificenza di quel Principe regalato»].

²⁹⁸ [B]: Fiorirono poi Giovan Battista Caracciolo.

²⁹⁹ [B]: li quali fecero pitture et a fresco et ad oglio rarissime pitture, et a' nostri tempi furono celebratissimi.

[Nel 1617 il poeta Giovan Battista Basile compone due odi dedicandole rispettivamente a Battistello Caracciolo e a Massimo Stanzione; questi componimenti, confluiti nell'opera *De' Madrigale et delle Ode Parte Terza*, costituiscono la prima attestazione dei due pittori nella letteratura artistica locale, mentre Giulio Cesare Capaccio (1634, pp. 863-864) registra nel *Forastiero* alcuni loro dipinti presenti nella collezione del fiammingo Gaspar Roomer].

³⁰⁰ [B]: sì come ancora Giovan Antonio D'Amato.

[Il primo a citare «Giovanni Antonio d'Amato, eccellente pittor napolitano» è Cesare d'Engenio nella *Napoli sacra* (1623, p. 473) a proposito di una cona mariana eseguita per la chiesa di Santa Maria Visitapoveri].

³⁰¹ [B]: quadri, Carlo Sellitto.

³⁰² Ms.: napolitano.

³⁰³ [B]: Visse parimente con questi Luigi.

³⁰⁴ [B]: et.

³⁰⁵ [Il pittore è menzionato per la prima volta da Capaccio (1634, p. 864), il quale ne ricorda alcuni dipinti raccolti nella collezione di Gaspar Roomer].

³⁰⁶ [B]: similmente in dipingere battaglie.

³⁰⁷ [B]: et anco Dominico Gargiolo. In.

³⁰⁸ [B]: In pittar poi frutti e fiori dal naturale furono assai celebri.

³⁰⁹ [B]: Ambrosiello; tutti li sopradetti furono napolitani.

³¹⁰ [B]: napolitani. Vito Antonio Mariano da Monopoli, celebre pittore.

Giovanni di Nola,³¹¹ scultore singolare che visse nel 1550, fe' nella chiesa di Santa Maria del Popolo in Napoli il deposito del Duca di Termini di casa di Capua, ove si veggiono vari bassi rilievi.³¹² Nella³¹³ chiesa di Santa Maria delle Gratie, nella Cappella della famiglia Gualtieri si vede la³¹⁴ statua di Nostra Donna dal naturale in bianco marmo,³¹⁵ che tiene il Puttino nelle braccia:³¹⁶ scultura la più singolare³¹⁷ che fusse mai uscita da qualunque valente scultore³¹⁸ e si stima essere una delle cose rare d'Italia. Nella Cappella de' Giustiniani in detta chiesa la³¹⁹ tavola di basso rilievo, che è Christo³²⁰ deposto dalla Croce, et³²¹ il tumulo di Galeazzo Giustiniani.³²² Nella chiesa di Sant'Anello, nella Cappella de' Capeci vi è la statua di Santa Dorotea³²³ di tutto rilievo, con gli ornamenti d'intorno³²⁴ di basso rilievo di bianco marmo.³²⁵ In San

³¹¹ [B]: [Nel manoscritto la sezione degli scultori ha inizio con Annibale Caccavello, anziché con Giovanni da Nola].

³¹² [B]: il deposito con vari bassi rilievi del Duca di Termine di casa di Capua.

[I monumenti sepolcrali commissionati allo scultore da Maria d'Aierba per il marito e il figlio, e destinati alla chiesa di Santa Maria del Popolo agli Incurabili, sono registrati già da d'Engenio (1623, p. 188): «I seguenti due sepolchri con statue di mezo rilievo furono opera di Giovanni di Nola»].

³¹³ [B]: Vedesi nella.

³¹⁴ [B]: Galtieri una.

³¹⁵ [B]: Signora di bianco marmo.

³¹⁶ [La statua in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli è annoverata ed elogiata già da d'Engenio (1623, p. 208): «Principal è la Cappella della famiglia Galtiera per la statua della Reina de' Cieli col Puttino in braccia di candido marmo, la quale veramente è degna per l'eccellenza della scoltura d'esser annoverata fra le più illustri statue d'Italia; il tutto è opera del nostro Giovanni di Nola»].

³¹⁷ Ms.: sngolare.

³¹⁸ [B]: qualunque scultore.

³¹⁹ [B]: Giustiniani la.

³²⁰ [B]: rilievo Christo.

³²¹ [B]: con.

³²² [B]: Giustiniano.

[Anche *Il Compianto su Cristo morto* è attestato già nella *Napoli sacra* (1623, p. 210): «Principalissima è la Cappella della famiglia Giustiniana per la tavola di marmo del suo altare di mezo rilievo, ove quel segnalato e non mai abastanza celebrato Giovanni di Nola scolpì il Christo morto pianto dalla Madre, da san Giovanni evangelista, dalla Maddalena, e da altri santi: figure invero tanto vive che non manca loro sì non lo spirito»].

³²³ [B]: una Santa Dorotea.

³²⁴ [B]: attorno.

³²⁵ [B]: marmo: opera singolare.

[La statua di *Santa Dorotea*, ormai acefala, in Sant'Aniello a Caponapoli è ricordata per la prima volta da d'Engenio (1623, p. 213): «ferno fare da Giovanni di Nola quell'altare di candido marmo e la figura di Santa Dorotea, vergine e martire, la qual per l'eccellenza della scoltura vien annoverata fra le cose più principali d'Italia». A distanza di circa un decennio, Francesco de' Pietri (1634, p. 210) così rubrica

Giovanni Maggiore fe' l'ornamento di basso rilievo in marmo³²⁶ nella Cappella de' Ravaschieri.³²⁷ In San Domenico, nella Cappella della famiglia Arcella³²⁸ vi sono molte statue de santi: sculture singolarissime.³²⁹ Nella chiesa di San Severino,³³⁰ [91v] nella Cappella de' Conti della Saponara fe' li tumuli con le statue di tre giovanetti, fratelli di³³¹ casa Sanseverino, figliuoli del Conte.³³² Nella Chiesa di San Giuseppe de' Falegnami³³³ fe' lo quadro ben grande di³³⁴ basso rilievo di legno: la Natività di Christo Signor Nostro con la Madonna, San Giuseppe e li pastori,³³⁵ et altri personaggi,³³⁶ con altri intagli tutti fatti da sua mano in basso rilievo:³³⁷ essendosi prima questo valent'huomo dato ad intagliare e scolpire in legno, dopo si applicò a cavare in marmo.³³⁸ Vedesi in Santa Maria la Nova, nella Cappella de' Coppoli un Ecce Homo

l'opera: «In Sant'Anello sono le famose statue di Santa Dorotea e di San Girolamo, quella di Giovanni da Nola e questa del Santacroce napoletano»].

³²⁶ [B]: fe' di bassorilevo l'ornamento in marmo.

³²⁷ [L'opera è già segnalata da d'Engenio (1623, p. 58), che tuttavia tralascia di registrarne il soggetto: «La scoltura che si vede nella Cappella della famiglia Ravaschiera fu fatta dall'illustre e non mai abastanza lodato Giovanni Merliano detto da Nola, degno per la scoltura di viver per sempre, il qual fiori nel 1550»].

³²⁸ [B]: delli Arcella.

³²⁹ [B]: santi con la Madonna col Putino in braccio.

[La pala d'altare per la cappella di Fabio Arcella in San Domenico è citata nella *Napoli sacra* (1623, p. 281bis): «D'incontro la Cappella del Prencipe di Stigliano è quella di Fabio Arcella, arcivescovo di Capoa, ove si veggono la Reina de' Cieli col Puttino nel seno et altre statue di candidi marmi di pregiata scoltura, le quali furono fatte da Giovanni di Nola». Nel 1634 de' Pietri (1634, p. 210) ricorda: «In San Domenico, nella Cappella delli Arcelli è la statua della Vergine con l'altre due, opera del Nola»].

³³⁰ [B]: n San Severino.

³³¹ [B]: giovanetti di.

³³² [I tre monumenti sepolcrali per gli altrettanti figli di Ugo conte di Saponara sono attestati già nella *Napoli sacra* (1623, pp. 326-327): «Appresso si vede la bella e ricca cappella della famiglia Sanseverina del seggio di Nido, ove sono sepolti tre giovanetti, i quali furono empivamente avvelenati in certi vini datigli da bere da un lor zio per avaritia di succedergli. Quivi sono i sepolchri con statue di detti tre giovani di rarissima scoltura, e così la sepoltura della madre: il tutto è opera di Giovan di Nola»].

³³³ [B]: In San Giuseppe de' Falignami.

³³⁴ [B]: in.

³³⁵ [La tavola scultorea è registrata per la prima volta da d'Engenio (1623, p. 485): «ornando l'altar maggiore d'una bellissima tavola con molte figure di tutto e mezzo e basso rilievo, la qual fu fatta da Giovanni di Nola»].

³³⁶ [B]: Christo con la Madonna, San Giuseppe et pastori, et altre figure assai belle.

³³⁷ [B]: con altri intagli di basso rilievo tutte fatte da sua mano.

³³⁸ [B]: essendosi prima dato alla scultura in legno, dopo s'applicò a scolpire in marmo.

[Circa il passaggio dall'uso del legno a quello del marmo nella produzione scultorea di Giovanni da Nola, informa Pietro Summonte (1524, ed. 1925, p. 168) scrivendo nella missiva a Marcantonio Michiel, ancora ignota nel Seicento: «Sorge adesso in questa città un iovane, Ioan di Nola, che prima è stato maestro de intaglio in legno di rilievo, in lo che è stato assai stimato. Adesso è dato in tutto al marmo»].

dal naturale, ben³³⁹ grande, di legno, et il Crocefisso, pur di legno, su l'architravo di detta chiesa: scoltura di prezzo e di divotione.³⁴⁰ Nella chiesa di Montoliveto, nella Cappella de' Liguori si veggono tre statue di marmo, la Madonna et altri santi con deversi bassi rilievi,³⁴¹ fatte a concorrenza con Girolamo Santa Croce, che fe' l'altra cappella in detta chiesa; nella Cappella delli Artaldi la statua di San Giovanni Battista.³⁴² Dentro del coro della chiesa di San Giacomo de' Spagnoli fe' il tumolo di don Pietro di Toledo, con statue e bassi rilievi, con l'histoire delle imprese³⁴³ fatto da detto don Pietro contra ' turchi: opera singularissima.³⁴⁴

³³⁹ [B]: Homo ben.

³⁴⁰ [B]: sculture assai degne.

[Nel 1524 già Pietro Summonte (ed. 1925, p. 169) menziona «un crocifisso pur di legno, tanto ben fatto che non have avuto bisogno di gipsamento né di altro colore»; mentre una registrazione di entrambe le opere si rintraccia nella *Napoli sacra* (1623, p. 493): «Nella Cappella di Gratiano Coppola si vede una statua di legno di Christo Signor Nostro in quella forma che fu da Pilato mostrato al popolo dicendo "Ecce Homo", di raro e singular intaglio, la qual è opera del nostro Giovanni da Nola. Fu primieramente opera di quest'istesso il Crocifisso che si vede nell'architrave di questa chiesa»].

³⁴¹ [B]: si veggono la Madonna con altri santi e bassi rilievi di marmo.

[Un primo riferimento, benché indiretto, alla realizzazione della Cappella Ligorio è presente nella Vita vasariana di Girolamo Santacroce, allorché l'aretino (IV, p. 417) riferisce che «Prese dunque Girolamo per concorrenza di Giovanni a fare una cappella in Monte Oliveto di Napoli, dentro la porta della chiesa a man manca, dirimpetto alla quale ne fece un'altra dall'altra banda Giovanni del medesimo componimento». Nel Seicento, d'Engenio (1623, p. 504) avrebbe precisato che «Nella Cappella della famiglia Ligorio, del seggio di Porta Nuova, si vede la Madonna con altre statue di rilievo di rara scoltura fatte da Giovanni di Nola»].

³⁴² [Il *San Giovanni Battista* per il monumento sepolcrale del consigliere regio Giovan Luigi Artaldo è ricordato da d'Engenio (1623, p. 513), che lo considera la prima scultura in marmo di Giovanni da Nola: «Nell'altar della Cappella de Giovanni Luigi Artaldo è un San Giovanni Battista di rilievo di marmo; e si tiene sia la prima statua di marmo che facesse in Napoli Giovanni di Nola, perché prima attese all'intagli e statue di legni»].

³⁴³ [B]: con l'imprese.

³⁴⁴ [I lavori in San Giacomo degli Spagnoli sono menzionati anch'essi nella biografia vasariana del Santacroce (IV, p. 418): «A costui fece lavorare don Petro di Tolledo marchese di Villafranca, et allora veceré di Napoli, una sepoltura di marmo per sé e per la sua donna; nella quale opera fece Giovanni una infinità di storie delle vittorie ottenute da quel signore contra i Turchi, con molte statue che sono in quell'opera, tutta isolata e condotta con molta diligenza». Fra i testi di periegetica locale, la *Napoli sacra* (1623, p. 540) costituisce la prima fonte a ricordare l'esecuzione del monumento sepolcrale di Pietro di Toledo: «Nel coro di questa chiesa è il sepolcro di don Pietro di Toledo, viceré del Regno di Napoli, eretogli da don Garzia di Toledo, suo figliuolo, viceré del Regno di Sicilia; qui si veggono molte storie di basso e mezzo rilievo, e particolarmente le vittorie ch'ottenne don Pietro contra Barbarossa, corsaro di Solimano, imperador de' turchi, il qual con la sua armata assaltò nel 1554 la città di Pozzuolo, ciò dal Toledo udito, con mille cavalier napolitani e molti altri soldati a piedi, andò quanto prima a dar soccorso a quella città, dalla cui venuta spaventato il barbaro, col suo esercito fuggì; et è una delle più principali cose c'habbiamo in Napoli; il tutto fu fatto da Giovanni di Nola». Più concisa, invece, risulta la testimonianza di Francesco de' Pietri (1634, p. 209): «In San Iacopo degli Spagnuoli è il sepolcro di don Pietro Toledo, di basso, o mezo rilievo, ma d'alto, e sovrano pregio, opera di Giovanni da Nola»].

Girolamo Santa Croce napolitano, scultore illustre de' suoi tempi,³⁴⁵ fe' nella chiesa di Santa Maria delle Gratie, nella Cappella de' Senescalli il quadro di bassorilevo³⁴⁶ Christo che mostra il costato a San Tomaso, con altre fegure degli Apostoli.³⁴⁷ Nella chiesa di Sant'Anello, nell'altar maggiore fe' la tavola ben grande di marmo di³⁴⁸ basso rilievo, ove è la Madonna, Sant'Anello³⁴⁹ et altri santi col ritratto di Giovanni Poderico, arcivescovo di Taranto, che fe' fare detta scultura.³⁵⁰ Nella chiesa della Nunciata si vede il sepolcro di marmo del Vescovo di Squillaci.³⁵¹ Nella chiesa di Montoliveto, [92r] nella Cappella della famiglia Del³⁵² Pezzo fe' la statua della Madonna con altre statue de santi et altri bassi rilevi di bianco marmo:³⁵³ opera singolare.³⁵⁴ Nella cappella de'

³⁴⁵ [La lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel (1524, ed. 1925, p. 168) è la prima fonte a restituire delle informazioni sullo scultore Girolamo Santacroce: «Sorge ancora un altro, più iovane, di anni circa ventidue, Ieronimo Santacroce, che prima fu aurifice: poi s'è voltato in marmo con tanta eccellenza de ingegno che senza dubbio, vivendo, sarà grande nella sua arte. Ha ritratto il Sannazaro in medaglia e facto un Appollo di marmo: cose ben stimate qua da ciascuno». Nel 1550 Vasari avrebbe annoverato il Santacroce fra i protagonisti delle sue *Vite*, dedicando allo scultore una biografia nell'edizione Torrentiniana e ricordandolo insieme ai pittori ferraresi nella Giuntina].

³⁴⁶ [B]: mezzo rilievo.

³⁴⁷ [L'opera è già registrata da d'Engenio (1623, p. 209) sull'altare Siniscalco in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli: «Quivi su l'altare è la tavola di candido marmo, ov'è sculpito San Tomaso Apostolo, nel mezo degli altri apostoli di mezo rilievo, che cerca la piaga a Christo. Il tutto fu opera di Girolamo Santa Croce»].

³⁴⁸ [B]: in.

³⁴⁹ [B]: con Sant'Anello.

³⁵⁰ [Il sepolcro dell'arcivescovo Poderico è ricordato da d'Engenio nella *Napoli sacra* (1623, p. 211): «Fu poscia il sacro corpo trasferito dalla nuova chiesa fatta da Giovanni Maria Puderico, arcivescovo di Taranto, sotto l'altar maggiore di candidi marmi, fatto da Girolamo Santa Croce, ove a man sinistra è la sua statua marmorea»].

³⁵¹ [L'opera, purtroppo perduta, è registrata da d'Engenio (1623, p. 413): «Il sepolcro del Vescovo de Squillaci fu fatto da Girolamo Santa Croce»].

³⁵² [B]: di quei Del.

³⁵³ [B]: statue e bassi rilevi di marmo.

³⁵⁴ [L'esecuzione dell'altare Del Pezzo ad opera del Santacroce è già rammentata da Vasari nella biografia dedicata all'artista (IV, p. 417), mentre nell'ambito della letteratura periegetica locale la prima segnalazione è presente nella *Napoli sacra* di d'Engenio (1623, p. 513), il quale riferisce anche l'aneddoto di derivazione vasariana – già ribadito a proposito del Merliano – circa la concorrenza fra il maestro Giovanni da Nola e l'allievo Girolamo Santacroce nella realizzazione di due altari in Monteoliveto: «L'ultima cappella della famiglia Del Pezzo fu fatta da Girolamo Santa Croce a concorrenza di quella di Giovanni di Nola ch'è nella Cappella della famiglia Ligorìa, come si è detto, ove si vede Nostra Signora scolpita e ritratta al vivo, con altre statue d'incredibil artificio». L'aneddoto vasariano dovette consolidarsi nella tradizione locale, dal momento che sarebbe stato ricordato anche da de' Pietri nell'*Historia napoletana* (1634, p. 209): «In Monte Oliveto sono molte e pregiatissime statue [...] E nella Cappella della famiglia Del Pezzo è la statua di Nostra Signora con altre cose di gran conto, opera di Girolamo Santacroce napoletano, fatta a gara di quella di Giovanni da Nola nella Cappella de' Ligorii»].

Barattucci fe' la statua di Sant'Antonio di³⁵⁵ Padua.³⁵⁶ Nella Certosa di San³⁵⁷ Martino fe' il sepolcro di marmo di Carlo Gesualdo.³⁵⁸ Nella chiesa di Santa Maria a Cappella, nell'altar maggiore fe' tre statue singolarissime, cioè la Madonna, San Giovanni Battista e San Benedetto.³⁵⁹ Nella chiesa di Santa Maria del Parto a Mergolino fe' il sepolcro di Giacomo Sannazaro, poeta celebre napolitano, et³⁶⁰ ivi si veggono statue e bassi rilievi assai belli; e³⁶¹ mentre³⁶² faceva dette sculture, cascò infermo e se ne morì,³⁶³ fu³⁶⁴ l'opera fenita³⁶⁵ da Giovan Angelo de' frati serviti.³⁶⁶

³⁵⁵ [B]: da.

³⁵⁶ [Segnalata da d'Engenio (1623, p. 514) come opera di Santacroce: «Nella Cappella della famiglia Barattucci è la statua di rilievo di candidi marmi di Sant'Antonio di Padua, la qual fu fatta da Girolamo Santa Croce»; Francesco de' Pietri (1634, p. 209), invece, assegna la scultura a «Girolamo Auria napoletano».

³⁵⁷ Ms.: certosa S. Martino.

³⁵⁸ Il sepolcro eseguito per Carlo Gesualdo è annotato già da d'Engenio (1623, p. 593): «Nella cappella ch'hoggi è disfatta è un sepolchro de candidi marmi, il qual fu fatto da Girolamo Santa Croce».

³⁵⁹ Mentre Giorgio Vasari (IV, p. 417) registra brevemente «nella chiesa di Capella, luogo de' monaci di Monte Oliveto, due statue grandi di tutto rilievo, bellissime», d'Engenio (1623, p. 654) ricorda tutte e tre le sculture realizzate per la chiesa di Santa Maria a Cappella Vecchia, oggi sconsacrata: «Quel medesimo abate qui fe' far l'altar maggiore, ove si veggono tre bellissime statue de pregiati marmi: una di San Benedetto, una di San Giovanni Battista, e nel mezzo della Reina dell'Universo, di rara scultura; il tutto fu opera di Girolamo Santa Croce». L'opera è citata anche da de Pietri nell'*Historia napoletana* (1634, p. 209): «Nella chiesa di Santa Maria detta a Cappella, nel coro sono quelle tre dignissime statue, della Vergine, di San Giovanni Battista e di San Benedetto, opera del Santacroce napoletano»].

³⁶⁰ [B]: celebre et.

³⁶¹ Ms.: ~~perché~~.

³⁶² [B]: e perché mentre.

³⁶³ [B]: sculture, venne a morte.

³⁶⁴ [B]: e fu.

³⁶⁵ Ms.: fenito.

³⁶⁶ [Nella biografia di Girolamo Santacroce, Vasari (V, p. 496) assegna l'intera impresa scultorea al fiorentino Giovanni Angelo Montorsoli: «Ragionandosi dunque di farla, fu proposto dai frati ai detti esecutori fra' Giovann'Agnolo; al quale, andato egli, come s'è detto, a Napoli, finalmente fu la detta sepoltura allogata, essendo stati giudicati i suoi modelli assai migliori di molti altri che n'erano stati fatti da diversi scultori, per mille scudi». Con la sola eccezione di Giulio Cesare Capaccio (1607, pp. 377-378), che nella *Neapolitanæ Historiæ* attribuisce anch'egli il monumento funebre del Sannazaro a «F. Ioannes Montursolus Servita», la tesi vasariana avrebbe suscitato, agli inizi del Seicento, una lunga polemica patriottica finalizzata a contestare il toscanocentrismo dell'aretino: d'Engenio (1623, pp. 664-665), come nel caso del primato napoletano nell'invenzione della pittura ad olio da lui rivendicato, difende l'operato del Santacroce relegando l'intervento del Montorsoli alle sole sculture di Apollo e Minerva: «Il tutto fu fatto da Girolamo Santa Croce, nostro napolitano, scultor eccellentissimo, il qual, sì per altro al mondo celebre non fusse, per questa sol opera meritarebbe eterna fama e gloria. Egli è vero c'havendo il Santa Croce lasciato imperfette e mezze finite le statue d'Apollo e di Minerva per la sua immatura morte, furono poi compite da frate Giannangiolo Poggibonzo della villa di Montorsoli, luogo appresso Fiorenza, monaco dell'istesso ordine de' servi; e non è vero che tutt'il sepolcro sia opera di questo frate come dicono il Vasari et il Borghino nelle *Vite de' pittori e scultori*, i quali non attesero ad

Anibale Caccavello napolitano,³⁶⁷ quale fiorì nel 1560, fu insigne scultore, e delle sue opere si veggono in³⁶⁸ San Giovanni a Carbonara de' frati agostiniani in Napoli la custodia di marmo nell'altar³⁶⁹ maggiore, con le due statue alli³⁷⁰ lati San Giovanni Battista et Santo Agostino.³⁷¹ Nella Cappella del Marchese di Vico Caracciolo³⁷² si veggono molte statue di marmo, tra l'altre San Pietro, San Paolo, Sant'Andrea e San Giacomo Apostolo, fatte da tre valentissimi scultori: da Giovanni di Nola, da Girolamo Santa Croce e dal detto Anibale Caccavello.³⁷³

Paolo Scafuro napolitano³⁷⁴ fu scultore assai buono; e tra l'altre sue sculture si vede in San Severino, nella Cappella de' Giesualdi un gran panno di marmo con vari capricci e disegni, sostenuto da puttini di rilievo, che cuopre l'altare di detta cappella.³⁷⁵

altro sol che a lodare e prodigamente celebrare i pittori e scultori lor paesani, diminuendo et occultando la fama de' pittori e scultori napolitani e del Regno, i quali furono molti et illustri sopra ogn'altro; e benché nella base di detto sepolcro si legga che sia opera del detto frate, questo non s'intende salvo che dell'Apollo e Minerva, com'habbiamo detto; e nell'altar maggiore frate Giannangelo fe' le statue di Santi Giacomo apostolo e di Nazario martire, ne' quali non seguendo l'altezza dello stile cominciato dal Santa Croce, ma goffamente portossi, e da questo si tiene per fermo che tutto 'l sepolcro non sia opera del detto monaco; e tutto ciò non fu senza gran mistero del Signore per far conoscer al mondo quanto fusse il valor del nostro divino Santa Croce». Su questa scia, Francesco de Pietri (1634, p. 210) riferisce di una collaborazione fra i due artisti per la realizzazione del monumento: «Nella villa di Mergellina, presso la città, è il sepolcro del nostro Sannazaro, ove risplende non men la di lui statua, opera del Santacroce napoletano, che quella d'Apollo e di Minerva, opera di quel frate Giovan Angelo fiorentino»].

³⁶⁷ [B]: [Nel manoscritto a Girolamo Santacroce segue Paolo Scafuro, anziché Annibale Caccavello].

³⁶⁸ [B]: scultore, fe' nella chiesa di.

³⁶⁹ [B]: altare.

³⁷⁰ [B]: a.

³⁷¹ [B]: opere molto belle.

[L'opera, ormai smembrata, è attestata già da d'Engenio (1623, p. 158): «In questo sacro tempio si vede la custodia di candidi marmi fra le statue di San Giovanni Battista e di Sant'Agostino, la qual fu fatta da Aniballe Caccavello, illustre scultor napolitano, il qual fiorì nel 1560»].

³⁷² [B]: Caraciolo.

³⁷³ [B]: e da Anibale Caccavello napolitano.

[L'intervento dei tre artisti nell'arredo scultoreo della Cappella dei Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara è ricordato già da d'Engenio (1623, p. 160): «Inoltre, vi sono le statue di Santi Pietro, Paolo, Andrea e Giacomo Apostoli di rilievo fatte da Giovanni di Nola, Girolamo Santa Croce, Anniballe Caccavello, singolari scultori napolitani, e dal detto Pietro di Piata». Sembra fargli eco de' Pietri nell'*Historia napoletana* (1634, p. 209): «In San Giovanni a Carbonara è la famosa Cappella de' Marchesi di Vico, ove sono statue d'eterna memoria [...] Sonovi le statue di San Pietro, di San Paolo, di Sant'Andrea e di San Iacopo Apostolo, et altre molte d'incomparabil pregio, opere di Giovanni da Nola, e di Girolamo Santacroce, e d'Annibale Caccavello, tutti e tre parimenti napoletani»].

³⁷⁴ [B]: [Nel manoscritto ad Annibale Caccavello segue Giovanni di Nola, anziché Paolo Scafuro].

³⁷⁵ [Nella *Napoli sacra* d'Engenio (1623, p. 321) fa menzione di «Paolo Schefaro o Scheff» a proposito di due interventi per la chiesa dei Santi Severino e Sossio: l'uno, in veste di «illustre pittor fiamengo» per

Mino del Regno, fe' egli le due statue di Santi³⁷⁶ Pietro e Paolo³⁷⁷ [92v] a lato le³⁷⁸ scale della Basilica Vaticana.³⁷⁹

Angelo Polo di Terra di Lavoro fu scultore assai celebre e fu discepolo di Andrea Verocchio.³⁸⁰

Vi furono anche il Magliuolo³⁸¹ e l'Auria,³⁸² scultori non ordinarii,³⁸³ sì come anche furono argentieri, cesellatori et intagliatori di rame, molto singolari tutti e napolitani; e tra li altri, Luiggi³⁸⁴ di Gratia, che lavorava da cera³⁸⁵ opere di esquisita bellezza e con gran diligenza, e tra l'altre fe' li³⁸⁶ quattro Novissimi, che stimati furono³⁸⁷ a paro di qualsivoglia altra opera fatta dall'antichi e dalli moderni singolarissima; et³⁸⁸ Gioseppe Apruzzese, il quale si rese famosissimo³⁸⁹ in lavorare fuori di rilievo dal naturale: fe' egli quattro vasi di fiori d'argento alla certosa di San Martino³⁹⁰ di Napoli, che³⁹¹ l'arte non può fare cosa migliore.³⁹² Vi furono molti che lavorarono in creta statuette assai

gli affreschi della tribuna della chiesa in Santi Severino e Sossio, l'altro, per la realizzazione di un «panno finto che cuopre l'altar di questa cappella e due puttini ch'el sostengono» (1623, p. 328)].

³⁷⁶ [B]: San.

³⁷⁷ Ms.: Palo.

³⁷⁸ [B]: a' lati delle.

³⁷⁹ [La personalità di Mino del Regno ha origine dalla penna di Vasari, il quale nella Vita dedicata all'artista (III, p. 343), biografato insieme a Paolo Romano, distingue questa figura dallo scultore Mino da Fiesole, generandone in tal modo uno sdoppiamento. L'aretino cita anche le due statue dei Santi Pietro e Paolo di cui parla Tutini, poste ai piedi della scalinata di San Pietro].

³⁸⁰ [Sebbene di un Agnol di Polo, allievo di Andrea del Verrocchio, riferisca già Vasari (III, p. 543), la provenienza da Terra di Lavoro specificata da Tutini ha origine dal fraintendimento del passo giuntino: «Agnol di Polo, che di terra lavorò molto praticamente».

³⁸¹ [Giovanni Andrea Magliulo, scultore e argentiere, è citato per la prima volta da Francesco de' Pietri nell'*Historia napoletana* (1634, p. 69), ma senza alcun cenno alle sue opere].

³⁸² [D'Engenio (1623, p. 207) menziona Giovan Domenico d'Auria esclusivamente a proposito della tavola marmorea con la *Conversione di San Paolo* nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli: «Appresso è la Cappella della famiglia Puderica, ov'è la tavola di marmo di mezo rilievo dentrovi la Conversione dell'apostolo san Paolo, la quale fu fatta da Giovanni Domenico d'Auria, illustre scultor napolitano, il qual fiorì nel 1560»].

³⁸³ [B]: Vi fu anche il Magliuolo et Auria, scultori non disprezzabili.

³⁸⁴ [B]: Fiorirono in Napoli e per lo Regno assai scultori e di gran consideratione; e tra li altri Luiggi.

³⁸⁵ [B]: lavorò in ciera.

³⁸⁶ [B]: altre, li.

³⁸⁷ [B]: furono stimati.

³⁸⁸ [B]: moderni, et.

³⁸⁹ [B]: singolarissimo.

³⁹⁰ Ms.: certosa S. Martino.

³⁹¹ [B]: certosa di San Martino, che.

³⁹² [B]: fare migliore.

belle, e tra essi: Fabritio³⁹³ della Porta e Marco Glielmo, et altri; sì come per lo Regno scultori non ordinarii vi furono.³⁹⁴

Miniatori

Visse Giovanni Battista Rosa napolitano, miniatore assai celebre, e le sue minie in cartapecora sono stimatissime,³⁹⁵ sì come ancora³⁹⁶ Bartolomeo Pettenato; quelli³⁹⁷ fecero scolari insigni nella miniatura, come Anello Reddita, Francesco Caputo, Giovan Battista Anticone, Meser Vito, et altri, quali³⁹⁸ ritrovarono il segreto di ponere l'oro in foglie su le carte pecore all'usanza antica.³⁹⁹ E tutti furono napolitani.

[93r] *Ricamatori.*

Pietro Antonio Prisco da⁴⁰⁰ Nocera de' Pagani, famosissimo disignatore⁴⁰¹ di fogliami,⁴⁰² rabischi, grottischi et altre inventioni assai vaghe e belle. Di costui si veggono in varie chiese di Napoli parati di⁴⁰³ gran prezzo disegnati e ricamati da esso,⁴⁰⁴ come nella Nunciata, Casa Professa de'⁴⁰⁵ giesuiti, padri dell'Oratorio e teatini, e diverse⁴⁰⁶ coltre in varie chiese.

Giovan Domenico Magliuolo napolitano fu, al paro di Pietro Antonio, ricamatore singolare. Delle sue opere se ne veggono⁴⁰⁷ ne' padri teatini e ne' padri dell'Oratorio.

³⁹³ [B]: belle: Fabritio.

³⁹⁴ [B]: altri.

³⁹⁵ [B]: A' nostri tempi visse Giovanni Battista Rosa, singolarissimo miniatore, che le sue minie in cartapecora sono in molta stima.

³⁹⁶ [B]: anche.

³⁹⁷ [B]: questi.

³⁹⁸ [B]: Anticone, et altri, e.

³⁹⁹ [B]: all'antica sopra le carte pecore.

⁴⁰⁰ [B]: di.

⁴⁰¹ [B]: disegnatore.

⁴⁰² Ms.: fmglami.

⁴⁰³ [B]: di.

⁴⁰⁴ [B]: designati e racamati da costui.

⁴⁰⁵ [B]: di.

⁴⁰⁶ [B]: Oratorio teatini; deverse.

⁴⁰⁷ [B]: Si veggono delle sue opere.

Alessandro Linguito, ricamatore assai buono, napolitano. De' suoi ricami ve ne è copia nella sagrestia⁴⁰⁸ de' padri dell'Oratorio et altrove.

Architetti

Difilo Partenopeo, architetto antichissimo, di cui fa mentione Cicerone. Fe' egli il disegno del Porto della città di Stabia.⁴⁰⁹

Novello da San Lucano fe' il disegno del Palazzo del Principe di Salerno, ove hora è la Casa Professa de' Giesuiti.⁴¹⁰

Ferrante Maglione e Giovanni Beneincasa napolitani, che vissero nel 1533, fecero il disegno del Palazzo Regio fabricato da don Pietro di Toledo in Napoli.⁴¹¹

Pirro di Ligoro,⁴¹² napolitano, architetto del Palazzo Apostolico ne' tempi di Paolo 4^o,⁴¹³ scrisse un libro *De Circo* et altre opere di architettura, che manoscritte si serbano nella libreria della Reina di Svetia.

⁴⁰⁸ [B]: buono, e de' suoi ricami se ne veggono nella sacrestia.

⁴⁰⁹ [Nella prima epistola del libro terzo delle *Familiars*, diretta al fratello Quinto, Cicerone (ed. 1725, p. 79) menziona un architetto di nome Difilo attivo nella città di Stabia: «columnas neque rectas neque e regione Diphilus collocarat eas scilicet demolietur; aliquando perpendiculo et linea discet uti». Nell'ambito della letteratura periegetica partenopea, una prima citazione di questo artista si rintraccia nel *Forastiero* di Giulio Cesare Capaccio (1634, p. 1014): «E siegue Stabia, distrutta da Lucio Silla, ove si vede quel porto fatto da Difilo architetto, del quale scrive non so che Cicerone»].

⁴¹⁰ [Una traccia del progetto di Palazzo Sanseverino ad opera di Novello da San Lucano s'individua, per la prima volta, nel *Forastiero* di Capaccio (1634, p. 852): «[...] la casa del Principe di Salerno, fatta già tempio sacro, dedicato al Santissimo Nome di Gesù, che come prima era il più bel palazzo di Napoli, così hora è il più bello e sontuoso tempio che vi sia. [...] Fu, l'architetto, Novello di Santo Lucano, nel quale non so se notaste una grandezza ammirabile, di haver lavorate le pietre a punta di diamante, senza che l'una ecceda l'altra nelle linee da basso ad alto, con ingegnossissima prospettiva»].

⁴¹¹ [A fornire il primo riferimento della realizzazione del Palazzo Vicereale ai due architetti è Capaccio (1634, p. 70): «Don Pietro di Toledo fe' un'altra casa, che giudicarete più presto un forte, così fondato, in tempi tumultuosi da Ferrante Maglione, architetto, e Giovan Benincasa, nell'anno mille cinquecento trentatré»].

⁴¹² [B]: Liguoro.

⁴¹³ [Lo stralcio di notizie su Pirro Ligorio fornito da Tutini è ricavato verosimilmente dalle *Vite* di Giovanni Baglione (1642, pp. 9-10) fra le fonti consultate dall'erudito: «Fu anch'egli compositore di Libri, e scrisse, e diede in luce il dottissimo trattato de' Cerchi, Teatri & Anfiteatri, come anche le ingegnossime Paradosse della Città di Roma; e pure etandio del suo sono restati a penna quaranta libri, ne' quali si riserba la narratione del rimanente delle cose antiche di questa mia patria [...] Attese etandio all'architettura, e per l'eccellenza della sua virtù sotto Paolo IV giunse ad esser architetto del Palazzo»].

Il padre don Francesco Grimaldo della città d'Oppido, teatino, architetto singolare, fe' il disegno della Casa de' Santi Apostoli de' teatini in Napoli. Fe' il modello della Cappella del Tesoro dentro del Domo di Napoli; il disegno della chiesa e casa di Sant'Andrea della Valle de' teatini in Roma et il [93v] disegno della casa e chiesa di Santa Maria degli Angeli de' teatini in Napoli.⁴¹⁴

Francesco Nigri⁴¹⁵ teatino fe' il disegno della Cappella del Tesoro de Napoli.⁴¹⁶

Giordano Bruno di Nola scrisse *De Compendiosa Architettura*.

⁴¹⁴ [Per la stesura della sezione dedicata agli architetti, *Il Forastiero* di Capaccio (1634, pp. 872-873) si afferma come fonte principale, in particolare per le informazioni sul progetto della chiesa dei Santi Apostoli in Napoli stilato da Francesco Grimaldi, nonché sugli interventi dell'artista in altre fabbriche religiose della città: «Ma non per questo voglio che restino a dietro le superbe fabbriche c'han fatto i padri paolini, e massime nella chiesa di Santi Apostoli. [...] Fu cominciata la fabrica della casa l'anno 1590, dal padre don Basilio Pignatello, all'ora preposito, col disegno del padre don Francesco Grimaldo della città d'Oppido, di questo Regno. Il qual padre fu anco architetto della famosa Cappella, che vi ho detta, di San Gennaro, e di Sant'Andrea in Roma, della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone e di altre fabbriche in diversi lochi»].

⁴¹⁵ [B]: Nigro.

⁴¹⁶ Ms.: Francesco Nigri teatino fe' il disegno della Cappella del Tesoro de Napoli [aggiunta dell'autore a margine del testo con segno di richiamo].

[B]: Tesoro dentro del Domo di Napoli.

Nota al testo

Al fine di rendere più agevole la lettura e la consultazione dei tre esemplari del *De' pittori* esaminati, si è adottato un metodo di trascrizione consolidato attraverso studi condotti in precedenza su fonti di periegetica napoletana per la Fondazione Memofonte della prof. Paola Barocchi. Pertanto, nel pieno rispetto del testo originale, si è intervenuto secondo i criteri qui di seguito elencati:

1. Sono stati resi in numeri romani i *notabilia* autografi di Tutini;
2. Si è scelto di adoperare i numeri arabi per le note critiche riguardanti tre aspetti del testo: a) interventi di natura ecdotica; b) resa del confronto fra i tre esemplari, dove *A* indica la probabile prima bozza preparatoria nel ms. VI.B.10 e *B* si riferisce alla fase intermedia della redazione del *De' pittori* presente nel ms. III.D.10; c) un tentativo di ricostruzione, a ritroso, delle fonti nelle quali erano già attestati gli artisti o le opere registrati da Tutini, e, dunque, eventuali testi da lui consultati; in tal senso, l'impostazione critica data all'edizione del manoscritto ha comportato la decisione di non inserire le note bibliografiche relative a ciascun autore e opera annoverati dall'erudito: un simile lavoro avrebbe richiesto approfondimenti e tempi ulteriori rispetto a quelli dettati dalla ricerca dottorale; è pertanto rimandato ad eventuali studi futuri.
3. Laddove è stato possibile, si è tentato di conservare la punteggiatura originale.
4. Il cambio di carta è stato segnalato fra parentesi quadre.
5. Le abbreviazioni (*Gio.*, *S.*, *SS.*, *nap.no*, a titolo d'esempio) sono state sciolte e i termini con consonanti doppie o scempie sono stati riportati fedelmente.
6. Le iniziali in minuscolo sono state preservate nei casi di toponimia e trasposte in minuscolo se considerate inappropriate.
7. Le numerose lacune causate dal deterioramento della carta, presenti soprattutto negli esemplari VI.B.10 (*A*) e III.D.10 (*B*), sono state rese con tre asterischi.
8. Le integrazioni delle parole sono state poste fra parentesi quadre.
9. Ripensamenti, cancellature, ripetizioni o sviste dell'autore sono stati segnalati in nota.

10. I termini divisi (*bassi rilevi*) o apostrofati (*all'hora*) nell'originale sono stati riportati fedelmente.
11. Le citazioni da altre fonti sono state restituite fra virgolette.
12. Le annotazioni apportate dall'autore a margine del testo sono state segnalate in nota.

BIBLIOGRAFIA

MANOSCRITTI

BNN, ms. Branc. I.E.1
BNN, ms. Branc. I.F.2
BNN, ms. Branc. II.A.1
BNN, ms. Branc. II.A.7
BNN, ms. Branc. II.A.8
BNN, ms. Branc. II.A.10
BNN, ms. Branc. II.A.14
BNN, ms. Branc. II.C.2
BNN, ms. Branc. II.C.3
BNN, ms. Branc. II.C.4
BNN, ms. Branc. II.C.11
BNN, ms. Branc. II.F.1
BNN, ms. Branc. II.F.9
BNN, ms. Branc. II.F.10
BNN, ms. Branc. II.F.13
BNN, ms. Branc. III.C.7
BNN, ms. Branc. III.C.12
BNN, ms. Branc. III.C.15
BNN, ms. Branc. III.D.3
BNN, ms. Branc. III.D.8
BNN, ms. Branc. III.D.10
BNN, ms. Branc. III.E.6
BNN, ms. Branc. III.E.9
BNN, ms. Branc. IV.A.3

BNN, ms. Branc. IV.A.6

BNN, ms. Branc. IV.A.12

BNN, ms. Branc. IV.B.6

BNN, ms. Branc. IV.B.7

BNN, ms. Branc. IV.B.13

BNN, ms. Branc. IV.C.15

BNN, ms. Branc. IV.D.1

BNN, ms. Branc. VI.A.11

BNN, ms. Branc. VI.A.12.

BNN, ms. Branc. VI.B.9

BNN, ms. Branc. VI.B.19

BNN, ms. Branc. VI.B.10

BNN, ms. Branc. VI.B.19

BNN, ms. Branc. VII.B.3

BNN, ms. Branc. VII.B.12

BNN, ms. Naz. X.B.25

BNN, ms. Naz. X.B.26

BNN, ms. Naz. XIII.B.39

BNN, ms. Naz. XIII.B.50

M. VERDE, *Racconto della sollevazione di Napoli accaduta nel 1647, distribuito a Giornali, sino al tempo che furono introdotti gli spagnuoli incominciando dal 7 luglio 1647 e finisce al 6 aprile*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, ms. XXVIII.C.6

BAV, Ottoboniani Latini, ms. 2700

BAV, Chig. I.VII.265

Abbreviazioni:

BNN _ Biblioteca Nazionale di Napoli

BAV _ Biblioteca Apostolica Vaticana

FONTI BIBLIOGRAFICHE

ACETO 1992

F. Aceto, *Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni*, in «Prospettiva», 67 (1992), pp. 53-65

ACETO 2010

F. Aceto, *Nuove considerazioni intorno a Montano d'Arezzo, pittore della corte angioina*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: le officine. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 22-27 settembre 2009*, Milano, Electa, 2010, pp. 517-528

ACETO 2012-2014

F. Aceto, *Spazio ecclesiale e pale di "primitivi" in San Lorenzo Maggiore a Napoli: dal "San Ludovico" di Simone Martini al "San Girolamo" di Colantonio, II*, in «Prospettiva», 147-148 (2012-2014), pp. 2-61

AGOSTI – DI MAJO 2004

B. Agosti e I. di Majo, *Biografie d'artisti nella Calabria sacra e profana di Domenico Martire*, in I. di Majo (a cura di), *Dal Vicerego a Napoli. Arti e lettere in Calabria tra Cinque e Seicento*, Napoli, Paparo, 2004

AGOSTI 2008

B. Agosti, *Paolo Giovio: uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008

AGOSTI – GINZBURG – NOVA 2013

B. Agosti, S. Ginzburg e A. Nova (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550. Atti del convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012*, Venezia, Marsilio, 2013

AGOSTI 2016

B. Agosti, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle Vite*, Milano, Officina Libraria, 2016 (I ed. 2013)

AGOSTI – GRISOLIA – PIZZONI 2016

B. Agosti, F. Grisolia e M. R. Pizzoni (a cura di), *Le Postille di Padre Resta alle "Vite" di Baglione*, Milano, Officina Libraria, 2016

ALDIMARI 1691

B. Aldimari, *Memorie storiche di diverse famiglie nobili, così napoletane come forastiere*, Napoli, Giacomo Raillard, 1691

ALFANO 1748

G. M. Alfano, *Istorica descrizione del Regno di Napoli diviso in dodici provincie*, Napoli, Vincenzo Manfredi, 1748

ALTOBELLI 1785

V. M. Altobelli, *Giuliano Passero cittadino napoletano*, ed. postuma, Napoli, Vincenzo Orsino, 1785

AMIRANTE 1995

F. Amirante (a cura di), *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995

ANDREOTTI 1869

D. Andreotti, *Storia dei cosentini*, Napoli, Salvatore Marchese, 1869

ANGELILLIS 1956

C. Angelillis, *Il santuario del Gargano e il culto di San Michele nel mondo*, Foggia, Cappetta, 1956

ANSELMi 2007

A. Anselmi, *Il VII marchese del Carpio da Roma a Napoli*, in «Paragone», 58 (2007), pp. 80-109

ANTONELLI 2012

A. Antonelli (a cura di), *Cerimoniale del viceregno spagnolo e austriaco di Napoli 1650-1717*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012

ARMANNI 1674

V. Armanni, *Delle lettere*, Macerata, Giuseppe Piccini, 1674

ARMELLINI 1982

M. Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma, Pasquino, 1982

BACCO 1629

E. Bacco, *Nuova e perfettissima descrizione del regno di Napoli, diviso in dodice province*, Napoli, Lazaro Scoriggio, 1629

BAGLIONE 1642

G. Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Andrea Fei, 1642

BALDINUCCI 1682

F. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore*, Firenze, Vincenzo Vangelisti, 1682

BANCHINI 2002

R. Banchini, *I certosini a Serra San Bruno*, in S. Valtieri (a cura di), *Storia della Calabria nel Rinascimento*, Roma, Gangemi, 2002, pp. 727-748

BAROCCHI 1984

P. Barocchi, *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984

BARTOCCI 1950

G. Bartocci, *Miniatori e ricamatori benedettini in Ascoli Piceno*, Fermo, Tip. Stab. Coop. Tipografico, 1950

BASILE 1617

G. Basile, *De' Madrigali et delle Ode del Cavalier Gio. Battista Basile, Conte Palatino Et Gentilhuomo dell'Altezza di Mantova, Parte Terza*, Napoli, 1617

BELLORI 1664

G. P. Bellori, *Nota delli musei, librerie, gallerie & ornamenti di pittura ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma*, Roma, Biagio Deversin & Felice Cesaretti, 1664

BELLORI 1672 [2009]

G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672, edizione a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, Torino, Einaudi, 2009

BERENSON 1900

B. Berenson, *Roberto Oderisi un die Incoronata Fresken*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 23 (1900), pp. 448-450

BERTOCCI – DEL DUCA 2012

S. Bertocci e G. Del Duca, *Il primo insediamento dei certosini in Italia: la Certosa di Serra San Bruno*, in S. Bertocci e S. Parrinello (a cura di), *Architettura eremitica. Sistemi progettuali e paesaggi culturali. Terzo Convegno internazionale di studi sull'architettura eremitica, Camaldoli, 21-23 settembre 2012*, Firenze, Edifir, 2012, pp. 444-449

BIGNAMI ODIER 1966

J. Bignami Odier, *Les manuscrits de la Reine Christine au Vatican*, in M. von Platen (ed.), *Queen Christina of Sweden. Documents and studies*, Stockholm, Norstedt, 1966, pp. 33-43

BILLI [S.D.]

A. Billi, *Il libro di Antonio Billi*, a cura di A. Ficarra, Napoli, Fiorentino, s.d.

BOLOGNA 1950

F. Bologna, *Il Maestro di San Giovanni da Capestrano*, in «Proporzioni», 3 (1950), pp. 86-94

BOLOGNA 1955

F. Bologna, *Il polittico di San Severino Apostolo del Norico*, in «Paragone», 61 (1955), pp. 3-17

BOLOGNA 1969

F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte fridericiana*, Roma, Bozzi, 1969

BOLOGNA 1977

F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1977

BOLOGNA 1989

F. Bologna, *Il Polittico di San Severino. Restauri e recuperi*, Napoli, Electa, 1989

BORGHINI 1584

R. Borghini, *Il riposo*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1584

BOSIO 1632

A. Bosio, *Roma sotterranea opera postuma di Antonio Bosio romano antiquario*, Roma, Guglielmo Facciotti, 1632

BOSSI 1898

G. Bossi, *La Pasquinata: Quod non fecerunt Barbari fecerunt Barberini*, Roma, Libreria Enrico Filiziani, 1898

BRACA 2006

A. Braca, *Il monumento della Regina Margherita di Durazzo*, in «Bollettino della Soprintendenza per i BAPPSAE di Salerno e Avellino», Napoli, Paparo, 2006, 161

BRAMBILLA 1590

A. Brambilla, *Il vero ritratto della mirabil opera di basso rilievo*, Roma, 1590

BRANCACCIO 1664

F. M. Brancaccio, *De chocolatis potu diatribe*, Roma, 1664

BULIFON 1690

A. Bulifon, *Cronicamerone*, Napoli, Giuseppe Roselli, 1690

BURZER ET ALII 2010

K. Burzer, C. Davis, S. Feser e A. Nova (a cura di), *Le Vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione. Atti del convegno, 13-17 febbraio 2008, Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, Venezia, Marsilio*, 2010

CAGLIOTI 1991

F. Caglioti, *Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignaio: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica*, in «Bollettino d'arte», 6. Ser., 67 (1991), pp. 19-86

CALLMER 1966

C. Callmer, *Queen Christina's library of printed books in Rome*, in *Queen Christina of Sweden. Documents and studies*, Stockholm, Norstedt, 1966, pp. 59-73

CAPACCIO 1607

G. C. Capaccio, *Neapolitanæ historiae*, Napoli, Iacobum Carlinum, 1607

CAPACCIO 1634

G. C. Capaccio, *Il forastiero: dialoghi di Giulio Cesare Capaccio academico otioso*, Napoli, Giovan Domenico Roncagliolo, 1634

CAPASSO 1979

B. Capasso, *Masaniello. Ricordi della storia e della vita napoletana nel secolo XVII*, Napoli, Arturo Berisio, 1979

CARACCIOLO 1634

A. Caracciolo, *Historica Demonstratio, quòd Sancti Ianuarij Patria Neapolis fuit*, Napoli, ex Officina Aegidij Longi Typographi Regij, 1634

CARRARA 2010

E. Carrara, *La fortuna delle "Vite" del Vasari fra Firenze, Modena e Roma nel primo Seicento: il caso dell'esemplare giuntino 29.E.4-6 della Biblioteca Corsiniana*, in K. Burzer et alii (a cura di), *Le Vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione. Atti del convegno, 13-17 febbraio 2008, Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, Venezia, Marsilio, 2010*, pp. 217-233

CARRIÓ-INVERNIZZI 2009

D. Carrió-Invernizzi, *La Calabria del secolo XVII agli occhi dei viceré di Napoli*, in A. Anselmi (a cura di), *La Calabria del vicereame spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica*, Roma, Gangemi, 2009, pp. 187-197

CASELLA 1981

A. Casella, *Chioccarello, Bartolomeo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981, pp. 4-8

CAUSA 1962

R. Causa, *Luca Forte e il primo tempo della natura morta napoletana*, in «Paragone», 13 (1962), pp. 41-48

CAUSA 1972

R. Causa, *La natura morta a Napoli nel Sei e Settecento*, in Id., *La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco*, Napoli, Soc. Ed. Storia di Napoli, 1972, pp. 910-1055

CAVALCASELLE – CROWE 1864

G. B. Cavalcaselle e J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Firenze, Succ. Le Monnier, 1875

CECI 1937

G. Ceci, *Bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale*, Napoli, Real Deputazione, 1937

CELANO 1692

C. Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, Giacomo Raillard, 1692

CHASTEL 1983

A. Chastel, *Il sacco di Roma*, Torino, Einaudi, 1983

CHINI 1721

G. Chini, *Archivio della Reggia Giurisdizione del Regno di Napoli*, Venezia, 1721

CHIOCCARELLO 1643

B. Chioccarello, *Antistitum Præclarissimæ Neapolitanæ Ecclesiæ Catalogus, ab Apostolorum temporibus ad hanc usque nostram aetatem, et ad annum 1643*, Napoli, Francisci Savij, 1643

COCHRANE 1980

E. Cochrane, *The Transition from Renaissance to Baroque: the case of Italian historiography*, in «History and Theory», 19, 1 (1980), pp. 21-38

CONFORTI 1999

M. Conforti, *Libri a stampa di antichità romane nella biblioteca di Cristina di Svezia*, in P. Totaro (a cura di), *Donne, filosofie e cultura nel Seicento*, Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1999, pp. 267-295

CORTI 1989

L. Corti, *Vasari. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1989

CROCE 1892

B. Croce, *Sommario critico della storia dell'arte nel napoletano*, in «Napoli Nobilissima», I (1892), p. 143

CROCE 1898A

B. Croce, *Scrittori della Storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, in «Napoli Nobilissima», VII (1898), pp. 17-20

CROCE 1898B

B. Croce, *Il manoscritto di Camillo Tutini sulla Storia dell'arte napoletana*, in «Napoli Nobilissima», VII (1898), pp. 121-124

CROCE 1920

B. Croce, *Il primo descrittore di Napoli: Benedetto di Falco*, in «Napoli Nobilissima», 1 (1920), pp. 81-83

D'AMATO 1725

E. D'Amato, *Pantapologia Calabria*, Napoli, Felice Mosca, 1725

D'ENGENIO 1623

C. d'Engenio, *Napoli sacra*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623

D'ENGENIO – BELTRANO 1671

C. d'Engenio e O. Beltrano, *Descrittione del Regno di Napoli diviso in dodici provincie*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1671

DE DOMINICI 1742-1744 [2003-2014]

B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Stamperia Ricciardi, 1742-1744, edizione commentata a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli, Paparo, 2003-2014

DE GENNARO 2013

R. De Gennaro, *Per Cesare d'Engenio Caracciolo: gentilhuomo napolitano*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 131 (2013), pp. 69-92

DE MIERI 2009

S. De Mieri, *Girolamo Imperato nella pittura napoletana tra '500 e '600*, Napoli, Arte Tipografica, 2009

DE MIRANDA 2000

G. De Miranda, *Una quiete operosa: forma e pratiche dell'Accademia Napoletana degli Oziosi: 1611-1645*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000

DE' PIETRI 1605

F. de' Pietri, *Cronologia della famiglia Caracciola*, Napoli, Giovan Iacomo Carlino, 1605

DE' PIETRI 1634

F. de' Pietri, *Dell'istoria napoletana*, Napoli, Giovan Domenico Montanaro, 1634

DE' PIETRI 1642

F. de' Pietri, *I problemi accademici del signor Francesco De' Pietri, l'impedito, accademico otioso, ove le più famose quistioni proposte nell'illustrissima Accademia degli Otiosi di Napoli*, Napoli, Francesco Savio, 1642

DE STEFANO 1560

P. de Stefano, *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli*, Napoli, appresso Raymondo Amato, 1560

DE VITO 2006

G. De Vito, *Luca Forte fiorante*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2006, pp. 11-17

DELLA MARRA 1641

F. Della Marra, *Discorsi delle famiglie estinte*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1641

DELLA PERUTA 2006

G. Della Peruta, *Il governo cittadino tra rivolta e restaurazione nella Napoli di Camillo Tutini (1625-1666)*, tesi di dottorato, tutor Prof. G. Galasso, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", XVII ciclo, 2006

DI FALCO 1549 [1992]

B. Di Falco, *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli, e del suo amenissimo distretto*, Napoli, appresso Ioan Paulo Sugganappo, 1549, [poi] M. Agrippa (a cura di), con un saggio di G. Toscano, Napoli, CUEN, 1992

DI MAJO 2002

I. di Majo, *Francesco Curia: l'opera completa*, Napoli, Electa Napoli, 2002

DOLFI 1670

P. S. Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna con le loro insegne, e nel fine i cimieri. Centuria prima, con un breve discorso della medesima città*, Bologna, Giovan Battista Ferroni, 1670

ELOGIO 1780

Elogio funebre dagli accademici Ansiosi di Gubbio consecrato alla memoria del chiarissimo Giambattista Passeri, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1780

EPIFANI 2008

M. Epifani, «Bella e ferace d'ingegni (se non tanto di coltura) Partenope». *Il disegno napoletano attraverso le collezioni italiane ed europee tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato, tutor Prof.ssa R. De Gennaro, Università degli Studi di Napoli "Federico II", XX ciclo, 2008

FARINA 2009

V. Farina, *Collezionismo di disegni a Napoli nel Seicento: le raccolte di grafica del viceré VII marchese del Carpio, il ruolo di padre Sebastiano Resta e un inventario inedito di disegni e stampe*, in J. L. Colomer (a cura di), *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, Villaverde, 2009, pp. 339-362

FARINA 2010

V. Farina, *La collezione del Viceré: il marchese del Carpio, padre Sebastiano Resta e la prima raccolta ragionata di disegni napoletani*, in F. Solinas e S. Schütze (a cura di), *Le dessin napolitain*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2010, pp. 183-198

FINUGIO 1645

G. Finugio, *Relatione delle magnificenze che son nella Basilica vaticana fatta da Girolamo Finugio*, Roma, Giovanni Battista Robletti, 1645

FIORE 1691

G. Fiore, *Della Calabria illustrata, opera varia istorica del reverendo padre Giovanni Fiore da Cropani*, Napoli, Domenico Antonio Parrino e Michele Luigi Mutii, 1691

FREEDMAN 2015

L. Freedman, *Bartolomeo Maranta's 'Discourse' on Titian's Annunciation in Naples*, in «Journal of art historiography», 13 (2015), pp. 1-48

GAETA – DE MIERI 2015

L. Gaeta e S. De Mieri, *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré*, Galatina, Congedo, 2015

GALASSO 1978

G. Galasso, *Una ipotesi di Blocco storico oligarchico-borghese nella Napoli del '600: i Seggi di Camillo Tutini fra politica e storiografia*, s.l., 1978

GAUVIN 2015

A. Gauvin, *La Colonna Santa della Basilica di San Pietro: storia, memorie e nuove acquisizioni*, in A. Gauvin et alii (a cura di), *La Colonna Santa*, Città del Vaticano, Edizioni Capitolo Vaticano, 2015, p. 4-35

GHIBERTI 1947

L. Ghiberti, *I commentari*, a cura di O. Morisani, Napoli, Ricciardi, 1947

GIANNATTASIO 2001

P. Giannattasio, *La Santissima Trinità dei cappuccini di Aversa e l'Immacolata concezione' di Fabrizio Santafede*, in «Bollettino d'arte», 18 (2001), pp. 59-78

GINZBURG 1996

S. Ginzburg, *La pittura trionfante*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1996

GIOVIO 1560

P. Giovio, *Historiæ sui temporis*, Parigi, M. Vascosani, 1560

GIUSTI – LEONE DE CASTRIS 1988

P. Giusti e P. Leone De Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli, 1510-1540: forastieri e regnicoli*, Napoli, Electa, 1988

GIUSTINIANI 1683

M. Giustiniani, *Scelta delle lettere memorabili raccolte dall'abbate Michele Giustiniani*, Napoli, Antonio Bulifon, 1683

GREGORI 1996

M. Gregori, *Qualche nota aggiuntiva a Luca Forte*, in F. Bologna (a cura di), *Scritti in memoria di Raffaello Causa: saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995*, Napoli, Electa, 1996, pp. 175-181

GROSSO 2010

M. Grosso, *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica dell'Italia spagnola: da Milano al vicereame*, Udine, Forum, 2010

GUIDICCIONI 1633

L. Guidiccioni, *Ara maxima Vaticana*, Roma, Guglielmo Facciotti, 1633

HASKELL 1963 [1985]

F. Haskell, *Patrons and painters*, London, Chatto & Windus, 1963, trad. it. *Mecenati e pittori*, Firenze, Sansoni, 1985 [II ed.]

LASENA 1641

P. Lasena, *Dell'antico ginnasio napoletano*, Napoli, s.n., 1641

LEONE DE CASTRIS 1981

P. Leone de Castris, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, in «Bollettino d'arte», 66 (1981), pp. 59-88

LEONE DE CASTRIS 1986

P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, Cantini, 1986

LEONE DE CASTRIS 1988

P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, in G. Briganti (a cura di), *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano, Electa, 1988, II, pp. 472-514

LEONE DE CASTRIS 1994

P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento*, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Storia e Civiltà della Campania*, Napoli, Electa, 1994, III, p. 222

LEONE DE CASTRIS 1997

P. Leone de Castris, *Quattrocento aragonese: la pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona; Napoli, Castel Nuovo, 18 settembre-18 novembre 1997*, Napoli, Electa, 1997

LEONE DE CASTRIS 2005

P. Leone de Castris, *Montano d'Arezzo a San Lorenzo*, in S. Romano e N. Bock (a cura di), *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli ordini mendicanti. Atti della II Giornata di Studi su Napoli, Losanna, 13 dicembre 2001* (Études lausannoise d'histoire de l'art, 3), Napoli, Electa, 2005, pp. 95-125

LEONE DE CASTRIS 2013

P. Leone de Castris, *Il busto reliquiario*, in P. Jorio e C. Paolillo (a cura di), *Il tesoro di Napoli*, Ginevra, Skira, 2013, pp. 33-41

LEONE DE CASTRIS – BRACA 2014

P. Leone De Castris e A. Braca, *Ori, argenti, gemme e smalti della Napoli angioina 1266-1381*, Napoli, Arte'm, 2014

LETI 1668

G. Leti, *Il puttanesimo romano*, Colonia, 1668

LOMAZZO 1590

G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura di Giovan Paolo Lomazzo pittore*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1590

LOMBARDO DI CUMIA 2011

M. A. Lombardo di Cumia, *La topografia artistica del Duomo di Napoli: dalla fondazione angioina alla riforma settecentesca del cardinale Giuseppe Spinelli*, Napoli, Paparo, 2011

LOMBROSO 1875

G. Lombroso, *Notizie sulla vita di Cassiano Dal Pozzo*, Torino, G. B. Paravia, 1875

LUCARELLI 1886

O. Lucarelli, *Guida storica di Gubbio*, Città di Castello, S. Lapi, 1886

LUCHERINI 2009

V. Lucherini, *1313-1320: il cosiddetto Lello da Orvieto, mosaicista e pittore, a Napoli, tra committenza episcopale e committenza canonica*, in R. Alcoy e P. Beseran i Ramon (a cura di), *El 'Trecento' en obres*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2009, pp. 185-215

LUGANO 1919

P. T. Lugano, *L'arte del ricamo tra i monaci di Monteoliveto*, in «Rivista Storica Benedettina», V (1919), fasc. XX (1919), pp. 493-494, 497-500

MAFFEI 1996

S. Maffei, *La villa di Poggioreale e la Duchesca di Alfonso II di Aragona in una descrizione di Paolo Giovio: moduli dell'elogio e tradizione antica*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», 1-2 (1996), pp. 161-181

MAIETTA 2010

I. Maietta, *Vasari a Napoli: i dipinti della sacrestia di San Giovanni a Carbonara. Il restauro, gli studi, le indagini*, Pozzuoli, Paparo, 2010

MANCINO 2010-2011

M. R. Mancino, *Pietro Antonio Prisco, un ornatista napoletano del XVII secolo tra incisioni e ricami*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2010-11

MANCINO 2013

M. R. Mancino, *La nobiltà napoletana negli arazzi e nei ricami del XVII secolo*, in A. E. Denunzio, L. Di Mauro et alii (a cura di), *Dimore signorili a Napoli. Atti del convegno internazionale di studi, Napoli 20-22 ottobre 2011*, Napoli, Arte'm, 2013, pp. 384-399

MARANTA [1971]

B. Maranta, *Discorso di Bartolomeo Maranta all'Ill.mo Sig. Ferrante Carafa Marchese di Santo Lucido*, BNN, ms. Branc. II.C.5, in P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, I, pp. 863-900

MARINO 1966

G. B. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966

MARTINI 1928 [1929]

E. M. Martini, *La vita e le opere di Camillo Tutini*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 53 (1928), pp. 190-219, [poi] Napoli, Cooperativa Tip. Sanitaria, 1929

MASSONIO 1594

S. Massonio, *Dialogo dell'origine della città dell'Aquila*, L'Aquila, Isidoro e Lepido Facij, 1594

MAYLENDER 1976

M. Maylender, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, Forni, 1976 [I ed. 1926]

MAZZELLA 1588 [1594]

S. Mazzella, *Le vite de' re di Napoli con le loro effigie dal naturale*, Napoli, G. Cacchi, 1588, ed. cons. G. Bonfadino, 1594

MIOLA 1919

A. Miola, *Catalogo topografico-descrittivo dei manoscritti della R. Biblioteca Brancacciana di Napoli*, in «Bollettino del bibliofilo», I (1919)

MONGELLI 1967

G. Mongelli, *L'autore dell'immagine della «Madonna di Montevergine» alla luce della critica storica*, in *Il contributo dell'arcidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione. Atti del Convegno nazionale di Studi storici promosso dalla Società di Storia Patria di Terra di Lavoro, Capua etc.*, 26-31 ottobre 1966, Roma, De Luca Editore, 1967, pp. 439-490

MONTANARI 1995

T. Montanari, *Precisazioni e nuovi documenti sulla collezione di disegni e stampe di Cristina di Svezia*, in «Prospettiva», 79 (1995), pp. 62-77

MONTANARI 1997

T. Montanari, *Il cardinale Decio Azzolino e le collezioni d'arte di Cristina di Svezia*, in «Studi secenteschi», 38 (1997), pp. 185-264

MONTANARI 2012

T. Montanari, *Il Barocco*, Torino, Einaudi, 2012

MORISANI 1958

O. Morisani, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 ed il '600*, Napoli, F. Fiorentino, 1958

MORISANI 1972

O. Morisani, *Desunzioni dai rilievi Aldomoresco di Antonio Baboccio*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli, Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università, 1972, pp. 197-212

NALDI – ZEZZA 2000

R. Naldi e A. Zezza, *Integrazioni documentarie per il giovane Andrea da Salerno: i polittici di San Valentino Torio e di Buccino*, in «Napoli Nobilissima», 1 (2000), pp. 207-212

NALDI 2002

R. Naldi, *Andrea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Napoli, Electa, 2002

NALDI 2009

R. Naldi (a cura di), *Marco Cardisco, Giorgio Vasari: pittura, umanesimo religioso, immagini di culto*, Napoli, Arte'm, 2009

NAPOLILLO 2014

V. Napolillo, *Famiglie nobili di Cosenza: memoria storica*, Cosenza, Nuova Santelli, 2014

NAVARRO 1999

F. Navarro, *Per Antonio Baboccio da Piperno*, in O. Francisci Osti e E. Borsook (a cura di), *Mosaics of friendship: studies in art and history for Eve Brook*, Firenze, Centro Di, 1999, pp. 97-103

NAZARIO 1676

F. Nazario, *Giornali de' letterati dall'anno MDCLXVIII fino all'anno MDCLXXV*, Roma, Tinassi, 1676

NICOLINI 1925

F. Nicolini, *L'arte napoletana nel Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, R. Ricciardi, 1925

NILSSON-NYLANDER – VIAN 1999

E. Nilsson-Nylander e P. Vian, *I manoscritti latini della regina Cristina alla Biblioteca Vaticana: storia, stato e ricerche sul fondo*, in B. Magnusson (a cura di), *Cristina di Svezia e Roma. Atti del simposio tenuto all'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, 5-6 ottobre 1995*, Stockholm, Istituto Svedese di Studi Classici – Rom, 1999, pp. 143-162

ORILIA 1630

F. Orilia, *Il Zodiaco over idea di perfettione di prencipi formata dall'heroiche virtù dell'illustrissimo et eccellentissimo signore don Antonio Alvarez di Toledo duca d'Alba viceré di Napoli*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1630

PACELLI 1984

V. Pacelli, *Affreschi storici in Palazzo Reale*, in R. Pane (a cura di), *Seicento napoletano: arte, costume e ambiente*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, pp. 158-179

PADIGLIONE 1876

C. Padiglione, *La Biblioteca del Museo nazionale nella Certosa di S. Martino in Napoli ed i suoi manoscritti*, Napoli, F. Giannini, 1876

PALMIERI 1999

L. Palmieri, *Cosenza e le sue famiglie*, Cosenza, L. Pellegrini, 1999

PALOS 2009

J. L. Palos, *La Calabria e l'immaginario dei viceré: i dipinti di Battistello Caracciolo nel Palazzo Reale di Napoli*, in A. Anselmi (a cura di), *La Calabria del vicereame spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica*, Roma, Gangemi, 2009, pp. 173-185

PALOS 2016

J. L. Palos, *L'impero di Spagna allo specchio: storia e propaganda nei dipinti del Palazzo reale di Napoli*, Napoli, Arte'm, 2016

PEDIO 1973

T. Pedio, *Storia della storiografia del regno di Napoli nei secoli XVI e XVII*, Chiaravalle Centrale, Framma's, 1973

PERINI 1988

G. Perini, *Carlo Cesare Malvasia's florentine letters*, in «The Art Bulletin», 70 (1988), pp. 273-299

PERINI 2011

G. Perini, *L'officina della Felsina pittrice: le carte sui Tibaldi e i corrispondenti marchigiani di Malvasia*, in F. Ceccarelli e D. Lenzi (a cura di), *Domenico e Pellegrino Tibaldi*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 293-309

PETRUCCI 1970

A. Petrucci, *Beatillo, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 340-342

PINTO 1997

V. Pinto, *Racconti di opere e racconti di uomini. La storiografia artistica a Napoli tra periegesi e biografia 1685-1700*, Pozzuoli, Paparo, 1997

PISANI – TASSONE 2015

D. Pisani e F. Tassone (a cura di), *Certosini a Serra San Bruno: il patrimonio storico e artistico*, Serra San Bruno, Certosa, 2015

PIZZONI 2016

M. R. Pizzoni, *Sebastiano Resta tra artisti e collezionisti*, in B. Agosti, F. Grisolia e M. R. Pizzoni (a cura di), *Le Postille di Padre Resta alle "Vite" di Baglione*, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 35-42

PORZIO 2014

A. Porzio (a cura di), *Il Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, Arte'm, 2014

POZZI 2010

M. Pozzi, *Da Vasari a Boschini*, in K. Burzer et alii (a cura di), *Le Vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione. Atti del convegno, 13-17 febbraio 2008, Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 235-247

PREVITALI 1964

G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Einaudi, 1964

PREVITALI 1975

G. Previtali, *Teodoro d'Errico e la 'Questione meridionale'*, in «Prospettiva», 3 (1975), pp. 17-34

PREVITALI 1976

G. Previtali, *Il Vasari e l'Italia meridionale*, in Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (a cura di), *Il Vasari, storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974*, Firenze, Grafistampa, 1976, pp. 691-699

RICCA 1859

E. Ricca, *La nobiltà del Regno delle due Sicilie*, Napoli, De Pascale, 1859

RICCIO 1877

L. Riccio, *Prodigiosi portenti del Monte Vesuvio: invettiva di Camillo Tutini contro gli spagnoli in occasione dell'incendio dell'anno 1649*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», II (1877), pp. 161-175

RICE 2008A

L. Rice, *Bernini and the Pantheon bronze*, in G. Satzinger und S. Schütze (hrsg.), *Sankt Peter in Rom 1506-2006*, München, Hirmer, 2008, pp. 337-352

RICE 2008B

L. Rice, *Urbano VIII e il dilemma del portico del Pantheon*, in «Bollettino d'arte», 6. Ser., 143 (2008), pp. 93-110

ROMANO 1937

P. Romano, *Quod non fecerunt Barbari: il pontificato di Urbano VIII*, Roma, Tipografia Agostiniana, 1937

RUFFINI 2010

M. Ruffini, *La prima ricezione de "Le Vite": postille venete alla Torrentiniana*, in K. Burzer et alii (a cura di), *Le Vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione. Atti del convegno, 13-17 febbraio 2008, Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, Venezia, Marsilio, 2010*, pp. 183-190

RUSSO 1968

F. Russo, *Domenico Martire*, in «Almanacco Calabrese», XVIII (1968), pp. 95-105

RUSSO 2007

F. Russo, *La "fortuna dei primitivi" nella letteratura erudita campana. Napoli e Capua tra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento*, tesi di dottorato, tutor Prof.ssa R. De Gennaro, Università degli Studi di Napoli "Federico II", XIX ciclo, 2007

SALERNO 1567

C. Salerno, *Consuetudines Neapolitanæ*, Napoli, Ioannem de Boy, 1567

SANTUCCI 2003

P. Santucci, *Intorno ad Antonio Baboccio*, in «Studi di storia dell'arte», 14 (2003), pp. 63-88

SARNELLI 1688

P. Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli, 1688

SCANNELLI 1657

F. Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura ovvero trattato diviso in due libri*, Cesena, Neri, 1657

SCHIPA 2015

M. Schipa, *Masaniello*, Napoli, Edizioni Intra Moenia, 2015

SCOTTI COVELLA 2002

N. Scotti Covella, *"Notizie in confuso intorno alla città di Napoli" (1600-1602) di Bartolomeo Chioccarello*, tesi di laurea in Storia della critica d'arte, relatrice Prof.ssa Rosanna De Gennaro, Università degli Studi di Napoli 'Federico II', a.a. 2001-02

SCHLOSSER MAGNINO 1924 [1999]

J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1999 [I ed. italiana 1935] (trad. it. di *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien, Kunstverag Schroll & Co., 1924)

SCHÜTZE 1992

S. Schütze, *Pittura parlante e poesia taciturna: il ritorno di Giovan Battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica*, in E. Cropper e G. Perini (a cura di), *Documentary culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 209-226

SCHÜTZE 2001

S. Schütze, *Il nuovo parnaso napoletano: arti figurative e ambiente letterario nel primo Seicento*, in M. Bosse e A. Stoll (a cura di), *Napoli viceregno spagnolo. Una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (sec. XVI-XVII)*, Napoli, Vivarium, 2001, II, pp. 407-434

SHEARMAN 1972A

J. K. G. Shearman, *The Vatican Stanze: functions and decorations*, London, Oxford University Press, 1972

SHEARMAN 1972B

J. K. G. Shearman, *Raphael's cartoons in the collection of Her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel*, London, Phaidon, 1972

SIGISMONDO 1789

G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli, Fratelli Torres, 1789

SORIA 1782

F. A. Soria, *Memorie storico-critiche degli storici napolitani*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1782

SPAGNOLO 2006

M. Spagnolo, *Bernini: il baldacchino di San Pietro*, Modena, Panini, 2006

SRICCHIA SANTORO 1986

F. Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, Milano, Jaca Book, 1986

SRICCHIA SANTORO 2015-2016

F. Sricchia Santoro, *Pittura a Napoli negli anni di Ferrante e di Alfonso duca di Calabria. Sulle tracce di Costanzo de Moysis e di Polito del Donzello*, in «Prospettiva», 159-160 (2015-2016), pp. 25-109

SUMMONTE 1601-1643 [1675-1748]

G. A. Summonte, *Historia della città e Regno di Napoli*, Napoli, Giovanni Iacomo Carlino, [poi] Giacomo Gaffaro, 1601-1643, ed. cons. Antonio Bulifon, 1675, e Raffaello Gessari, 1748

SUSINNO 1724 [1960]

F. Susinno, *Le Vite de' pittori messinesi*, 1724, edizione a cura di V. Martinelli, Firenze, Le Monnier, 1960

THIEME – BECKER 1907

U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, W. Engelmann, [poi] E. A. Seemann, 1907

TIRABOSCHI 1824

G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Società Tipografica de' classici latini, 1824

TOPPI 1678

N. Toppi, *Biblioteca napoletana et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli e del Regno*, Napoli, Antonio Bulifon, 1678

TORRIGIO 1675

F. M. Torrigio, *Le sacre grotte vaticane*, Roma, Ercole, 1675

TUTINI 1633

C. Tutini, *Memorie della vita miracoli e culto di san Gennaro martire, vescovo di Benevento e principal protettor della città di Napoli raccolte da don Camillo Tutini napoletano*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1633

TUTINI 1634

C. Tutini, *Notitie della vita e miracoli di due santi Gaudiosi, l'uno vescovo di Bittinia, e l'altro di Salerno, e del martirio di S. Fortunata, e fratelli, e del loro culto, e veneratione in Napoli. Raccolte per don Camillo Tutini Napoletano et date in luce ad istanza della Rever. Archiabbadessa, & Monache di San Gaudioso*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1634

TUTINI 1635

C. Tutini, *Narratione della vita, e martirio di San Biagio vescovo di Sebaste. Comprobata col'autorità di gravissimi autori per Don Camillo Tutini napoletano*, Napoli, Lazaro Scrigno, 1635

TUTINI 1641

C. Tutini, *Historia della famiglia Blanch*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1641

TUTINI 1643

C. Tutini, *Della Varietà della Fortuna*, Napoli, Beltrano, 1643

TUTINI 1644

C. Tutini, *Dell'Origine e fundation de' seggi di Napoli [...] Del Supplimento al Terminio [...] Della Varietà della Fortuna [...] Discorsi di don Camillo Tutini napolitano*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1644

TUTINI 1650 [1877]

C. Tutini, *Prodigiosi portenti del Monte Vesuvio*, Napoli, s.n., 1650, [poi] L. Riccio (a cura di), *Prodigiosi portenti del Monte Vesuvio*, Napoli, Francesco Gianini, 1877

TUTINI 1660

C. Tutini, *Prospectus historiæ ordinis Carthusiani. Additum est breve chronicon monasterii S. Stephani de Nemore iusdem ordinis. Nec non series Carhusiarum per orbem. Auctore Camillo Tutino presbytero Neapolitano*, Viterbo, 1660

TUTINI 1666

C. Tutini, *Discorsi dei sette officii ovvero dei sette grandi del Regno di Napoli*, Roma, Iacomo Dragonelli, 1666

TUZI 2002

S. Tuzi, *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma, Gangemi, 2002

UBALDINI 1640 [2009]

F. Ubaldini, *Documenti d'Amore di Francesco da Barberino del 1640*, ed. anast. a cura di L. Salvarani, Lavis, La Finestra, 2009

UGHELLI 1644-1662 [1720]

F. Ughelli, *Italia sacra sive de episcopi Italiæ et insularum adijacentium*, Roma, Bernardinum Tanum, 1642-1662, ed. cons. Venezia, Sebastianum Coleti, 1720

VASARI 1550-1568 [1966-1987]

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti scultori, pittori e architettori*, Firenze, Lorenzo Torrentino [1550] e Giunti [1568], edizione a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, *Le Vite de' più eccellenti scultori, pittori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze, S.P.E.S. (già Sansoni), 1966-1987

VASARI 1647

G. Vasari, *Delle vite de' più eccellenti pittori scultori et architetti di Giorgio Vasari pittore et architetto aretino*, edizione a cura di C. Manolesi, Bologna, 1647

VITIELLO 2003

M. Vitiello, *Le architetture dipinte di Filippino Lippi: la cappella Carafa a S. Maria sopra Minerva in Roma*, Roma, Gangemi, 2003

VITOLO 2008

P. Vitolo, *La chiesa della regina: l'Incoronata di Napoli, Giovanna d'Angiò e Roberto di Oderisio*, Roma, Viella, 2008

VITOLO 2009

P. Vitolo, *La chiesa dell'Incoronata a Napoli: genesi, funzione, significato*, in O. Ferm, A. Perriccioli Saggese e M. Rotili (a cura di), *Santa Brigida, Napoli, l'Italia. Atti del Convegno di studi italo-svedese, Santa Maria Capua Vetere, 10-11 maggio 2006*, Napoli, Arte Tipografica, 2009, pp. 131-151

VIVIO 1590

G. Vivio, *Discorso sopra la mirabil opera di basso rilievo di cera stuccata con colori, scolpita in pietra negra*, Roma, Francesco Coattino, 1590

VOLPI 2005

C. Volpi, *Salvator Rosa e il cardinale Francesco Maria Brancaccio tra Napoli, Roma e Firenze*, «Storia dell'arte», 112 (2005), pp. 119-148

VOLPICELLA 1876

S. Volpicella, *Camillo Tutini*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», I (1876), pp. 316-320

WITTKOWER 1990

R. Wittkower, *Bernini: lo scultore del barocco romano*, Milano, Electa, 1990

ZEZZA 1991

A. Zezza, *Giovan Bernardo Lama: ipotesi per un percorso*, in «Bollettino d'arte», 6. Ser., 70 (1991), pp. 1-30

ZEZZA 1994

A. Zezza, *Documenti per la "Cona magna" di Sant'Agostino alla Zecca (Girolamo Santacroce, Polidoro da Caravaggio, Bartolomeo Guelfo, Marco Cardisco)*, in «Prospettiva», 75-76 (1994), pp. 136-152

ZEZZA 2003

A. Zezza, *Postfazione*, in B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Stamperia Ricciardi, 1742, edizione commentata a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli, Paparo, 2003-2014

ZEZZA 2013

A. Zezza, *Per Vasari e Napoli*, in B. Agosti, S. Ginzburg e A. Nova (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550. Atti del convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 147-165